Pentru inaugurarea solemnă, sărbătorită în octombrie anul trecut, a Institutului Rice, noua și marea Universitate din Houston din Texas, am fost invitat de președintele, prof. Edgar Lovett Odell, să susțin câteva prelegeri pe temele care formează subiectul acestui mic volum și pe care trebuia să îl ofere ascultătorilor ca o orientare asupra problemelor capitale ale Esteticii. După ce mi-am cerut scuze din cauza treburilor mele, care m-au împiedicat să fac o călătorie lungă în Golful Mexic, invitația mi-a fost răspunsă, cu cea mai mare curtoazie, sub forma că am fost scutit de călătoria corporală și trebuia doar să „manuscris”. " a lecțiilor, pentru a fi tradus în engleză (cum s-a făcut ulterior) pentru a fi inclus în volumele comemorative ale sărbătorii inaugurale. Așa că, în câteva zile, am compus acest „Breviar de estetică”, inițial fără altă intenție decât să-mi îndeplinesc angajamentul luat și apoi, odată terminată lucrarea, nu fără o oarecare satisfacție psihică din partea mea, pentru că mi s-a părut că în ea nu numai că am condensat cele mai importante concepte ale volumelor mele anterioare despre același subiect, dar și le-a expus cu o conexiune mai bună și o perspicuitate mai mare

Și

decât în Estetica mea de acum doisprezece ani.Și în sufletul meu a apărut un alt sentiment - adică că cele patru lecții, adunate într-un volum mic, ar putea fi utile tinerilor care se îndreaptă către studiul poeziei și, în general, al artă; și poate chiar să intre în serviciul lor în școlile secundare, ca ajutor de lectură pentru învățăturile literare și filosofice.Pentru că mi se pare că etica etică, când este predată cu pricepere, poate produce mai bine decât orice altă disciplină filozofică, filosofia învățării, nefiind o subiect care trezește atât de repede interesul și reflecția tinerilor, precum arta și poezia, pe când Logica, care presupune exercițiul unor investigații științifice, rămâne pentru ei, în majoritatea teoriilor sale, prea abstractă; și Etică (cel puțin în Italia, unde din motive istorice cunoscute lipsește

Stimulul   pe care pulsul religios îl exercită asupra meditației destinului uman) sună de obicei ca o predică plictisitoare; și așa-numita „Psihologie”. mai degrabă decât inițierea, este o abatere de la filozofie.Problemele artei, în schimb, duc mai uşor şi mai spontan, nu numai la dobândirea obiceiului speculaţiei, ci şi la a face să prevaleze logica, etica şi metafizica; pentru că, cel puțin, a înțelege relația dintre conținut și formă în artă înseamnă a începe să înțelegem sinteza a priori; a înțelege pe aceea a intuiției și a expresiei înseamnă a depăși materialismul și împreună

11   dualism spiritualist; înțelege V empiric; cel

de4e clasificări ale genurilor și artelor literare este de a dobândi o licărire a diferenței dintre procedeele naturaliste și cele filozofice; și așa mai departe. Totuși, poate că aceasta este o iluzie de-a mea,

născută din puțină experiență de liceu (din care de fapt nu am decât amintirile îndepărtate și foarte apropiate ale vremii în care am aparținut acolo ca student și mă bazez doar pe ele).); dar această iluzie m-a convins, publicând lecțiile mele despre America în limba italiană, să-l las pe prietenul meu Laterza să le includă în noua sa „colecție școlară”, căreia îi urez succes.

Napoli, Revelion 1913.

B c.

THE

„Ce este arta? ».

A Întrebarea; — Ce este arta? — s-ar putea răspunde în glumă (dar n-ar fi o glumă prostească): că arta este ceea ce toată lumea știe ce este. Și, într-adevăr, dacă nu știam într-un fel ce este, nici măcar nu s-ar putea pune acea întrebare, pentru că fiecare întrebare importă o anumită cantitate de informații despre lucrul despre care este întrebat, care este inerentă întrebării și deci calificat si esential clar.Ceea ce primeste dovada faptului in ideile corecte si profunde pe care le auzim adesea exprimate despre arta de cei care nu practica filosofia si teoria, de laici, de artisti care nu iubesc rationamentul, de oameni naivi, chiar și de către oamenii de rând: idei care sunt uneori implicite în judecățile făcute cu privire la operele de artă individuale, dar care alteori iau forma chiar aforismelor și definițiilor.Se întâmplă să se creadă că s-ar putea face câte un roș, cu condiția ca unul la fiecare. mândru filosof care crede că a „descoperit” natura artei ar dori să-i pună în fața ochilor și să-i facă să răsune în urechi propuneri scrise în cele mai comune cărți și propoziții dintre cele mai obișnuite.

conversaţie şi arătându-i că conţin deja, ■ 'L mult mai mult cine iro, lăudata lui descoperire.

Iar filozoful ar avea motive întemeiate, în acest caz, să se înroșească, dacă și-ar fi adăpostit vreodată iluzia de a introduce, cu propriile sale doctrine, ceva cu totul original în conștiința umană comună, ceva străin acestei conștiințe, revelația (o Dar el nu este tulburat și își continuă drumul, pentru că nu este conștient de faptul că ['aere, fiecare chestiune de cunoaștere), dacă chiar și în rolurile y care sunt folosite ea capătă aspectul unui general și total. problema, care se doreste a fi rezolvata pentru prima si ultima oara, are scmp -e, efectiv, un sens detaliat, referitor la dificultatile particulare care apar intr-un anumit moment din istoria gandirii.(de fapt, adevarul ruleaza prin străzi, ca V esprit în cunoscutul proverb francez, sau ca metafora, „regina tropilor” după retori, pe care M mtaigne o găsea în „babilul” „chaw-brière” lui. Dar metafora chelneriței este soluția unei probleme expresive, tocmai a sentimentelor care o agită pe chelneriță în acel moment; și afirmațiile evidente, care se aud în mod intenționat sau accidental în fiecare zi despre natura artei, sunt soluții la probleme logice, cum se prezintă acelui individ care nu se pretinde a fi filozof și care, totuși, ca om,

este și el, într-o oarecare măsură, un filozof. Și așa cum metafora slujnicei exprimă de obicei un cerc scurt și sărac de sentimente față de cel al poetului, tot așa afirmația evidentă a non-filozofului rezolvă o mică problemă față de ceea ce propune firul.

Eu - CE este ea artf?

Acolo

deci1'-). Răspunsul este da 1 ce este arta, poate suna? același aspect în ambele cazuri, dar diferă în cele două cazuri datorită bogăției diferite a conținutului său intim; pentru că răspunsul filozofului, demn de acest nume, are nici mai mult, nici mai puțin decât scopul de a rezolva în mod adecvat toate problemele care au apărut, până în acel moment, în cursul istoriei, în jurul naturii artei, în timp ce că al profanului, plutind într-o sferă mult mai îngustă, devine clar că este neputincios în afara acelor limite. Care-și are dovada faptică în tăria eternului procedeu socratic, în ușurința cu care îndoctrinați lasă confuzi și fără cuvinte, cu presarea întrebărilor lor, pe cei neîndoctrinați, care chiar începuseră prin a vorbi bine, și cui, expuși, în timpul interogatoriului, să-și piardă chiar și puținele cunoștințe pe care le posedau, nu mai rămâne altă apărare decât să se întoarcă în carapacea lor, declarând că nu le plac „subtilitățile”.

Și aici, așadar, nu poate fi plasată decât mândria filosofului: în conștientizarea intensității mai mari a întrebărilor și răspunsurilor sale: mândrie care nu trebuie să fie însoțită de modestie, adică de conștientizarea că, dacă sfera lui este mai larg, sau cel mai larg posibil la un moment dat, are totuși limitele sale, trasate de istoria acelui moment, și nu poate pretinde o valoare a totalității sau, după cum se spune, a unei soluții definitive. Viața ulterioară a spiritului, reînnoind și înmulțind problemele, face ca soluțiile anterioare să nu fie false, ci inadecvate, dintre care o parte se încadrează în numărul celor ve-r. :à care sunt implicite, și o parte trebuie să fie

filmat și integrat. Un sistem este o casă care, imediat după ce a fost construită și împodobită, are nevoie (supusă acțiunii corozive a elementelor) de lucrări de întreținere mai mult sau mai puțin energice, dar asidue, și pe care la un anumit moment În acest moment nu mai este utilă restaurarea și restaurarea. țărm, și trebuie să-l aruncăm la pământ și să reconstruim din temelii. Dar cu această diferență capitală: că, în opera gândirii, casa veșnic nouă este susținută veșnic de cea veche, care, aproape prin magie, stăruie în ea. După cum știm, cei care nu conștientizează această magie, intelecturile superficiale sau naive, sunt speriați; într-atât încât una dintre replicile lor obositoare împotriva filozofiei este că ea își anulează propria lucrare și că un filosof îl contrazice pe altul: de parcă omul nu și-ar fi făcut și desface și reface întotdeauna lucrările.case, iar următorul arhitect nu era contradictorul. al arhitectului anterior; Și totuși dacă din această făurire și desfacere și refacere a caselor și din această contrazicere a arhitecților, s-ar putea trage concluzia că este inutil să construiești case!

Având avantajul unei intensități mai mari, întrebările și răspunsurile filozofului poartă cu ele și pericolul unei erori mai mari și sunt adesea date la un fel de lipsă de bun simț care, aparținând unei sfere superioare a culturii, are, în ciuda condamnabilității sale, un caracter aristocratic, obiect nu numai al disprețului. și batjocură, dar și de admirație și invidie secrete. Aceasta stă la baza contrastului, pe care mulți se bucură să-l scoată în evidență, între echilibrul mental al oamenilor obișnuiți și extravaganțele filozofilor; fiind clar că niciun om de bun simț nu ar fi spus, de exemplu, că arta este rezonanța instinctului

senzual, sau că este un lucru rău să meriti alungarea din republicile bine guvernate: absurditate, ceea ce au spus și filozofii și marii filozofi. Dar inocența omului de bun simț este sărăcia, inocența unui sălbatic; și deși am expirat adesea viața nevinovată a sălbaticului, sau am invocat un adăpost pentru a salva bunul simț al filozofiilor, rămâne faptul că spiritul, în dezvoltarea lui, înfruntă cu curaj, de vreme ce nu poate altfel, P' ricoli de civilizaţie şi pierderea temporară a bunului simţ. Cercetarea filozofului în jurul artei este nevoită să parcurgă căile erorii pentru a redescoperi calea adevărului, care nu este diferită de acelea, ci este aceeași, străbătută de un fir care îți permite să stăpânești labirintul.

Legătura strânsă dintre eroare și adevăr provine din faptul că o eroare simplă și completă este de neconceput și, pentru că este de neconceput, nu există. Eroarea vorbește cu o voce dublă, dintre care unul afirmă falsul, dar celălalt îl neagă; și este o ciocnire între i și nu, care se numește contradicție. Prin urmare, atunci când trecem de la considerația generică la examinarea în părțile sale și în specificul ei o teorie care a fost condamnată ca eronată, găsim în acea teorie însăși medicamentul pentru eroarea ei, adică adevărata teorie care germinează din pământul eroare. Și se observă că aceiași oameni care pretind că reduc arta la instinctul sexual recurg, pentru a-și demonstra teza, la argumente și medieri cu care, în loc să se unească, desprind arta de acel instinct; sau că cel care a alungat poezia din republicile bine constituite a tremurat în dizolvare și a creat el însuși, în acel act, o nouă poezie sublimă. Au existat perioade istorice în care au dominat cele mai strâmbe și mai crude

J

doctrine ale artei; iar aceasta nu împiedica, nici în acele vremuri, să deosebească de obicei, în modul cel mai sigur, frumosul de urât și să raționeze foarte subtil despre el, când, uitând teoria abstractă, s-a ajuns la cazuri particulare. Eroarea este întotdeauna condamnată, nu din gura judecătorului, ci ex sau suo.

În această strânsă legătură cu eroarea, afirmarea adevărului este întotdeauna un proces de luptă. cu care se eliberează în eroare de eroare; deci este o altă dorință evlavioasă, dar imposibilă, cea care cere ca ea să fie expusă direct, fără a discuta sau a argumenta,

lăsând-o să se retragă maiestuos, singură: de parcă asemenea parade paleoscenice ar fi simbolul potrivit pentru adevăr, care este gândul însuși și, ca gând, mereu viu și în muncă. De fapt, nimeni nu este capabil să expună un adevăr fără a critica diferitele soluții ale problemei la care se referă; și nu există nici un tratament meschin al unei științe filozofice, nu există manual școlar, sau disertație academică, care să nu pună în fruntea ei sau să nu conțină în corpul său trecerea în revistă a opiniilor date istoric sau ideal posibil, despre care își propune să le fie opoziţia şi corectarea. Care, deși deseori se realizează cu arbitrar și ordine, exprimă tocmai nevoia legitimă, în tratarea unei probleme, de a parcurge toate soluțiile care au fost încercate în istorie sau sunt tentabile în idee (adică în momentul prezent, și totuși întotdeauna în istorie), astfel încât noua gândire include în sine operarea anterioară a spiritului uman.

Dar această cerință este o cerință logică și cum

acesta este intrinsec oricărui gând adevărat și inseparabil de acesta; și nu trebuie confundat cu o formă literară specifică de expunere, pentru a nu cădea în pedanteria pentru care scolasticii au devenit celebri în Evul Mediu și în secolul al XIX-lea zicerile școlii hegeliene, și care este atunci foarte în linie cu superstiția formalistă, crezând în virtutea admirabilă a unei anumite forme extrinseci și mecanice de expunere filosofică. Este necesar să o înțelegi, ireommaș în sens substanțial și nu întâmplător, respectând spiritul și nu litera, și să te miști în expunerea gândurilor cu libertate, după vremuri, locuri și oameni. Așadar, în aceste conferințe rapide care își propun să ofere o orientare asupra modului de abordare a problemelor artei, voi avea grijă să nu povestesc (cum am făcut în altă parte) istoria gândirii estetice sau să o explic dialectic (ca de asemenea, am făcut în altă parte) întregul proces de eliberare de concepțiile eronate despre artă, de la înălțarea celor mai săraci la cei mai bogați; și voi arunca, nu de la mine, ci de la cititori, o parte din bagajele cu care se vor încărca apoi, atunci când, ademenți de vederea țării acoperite din vedere de pasăre, se pregătesc să facă călătorii mai deosebite. într-un loc sau altul, o parte din ea, sau să-l parcurgem pe rând pe rând.

Așadar, reatașând întrebarea care a dat naștere acestui indispensabil prolog (indispensabil pentru a înlătura orice aparență de pretenție, și, în același timp, denunță inutilitatea discursului meu), - întrebarea ce este arta, - voi spune mai sus - b; ca, în cel mai simplu mod, că arta este viziune sau intuiție. Artistul produce o imagine sau o fantomă; iar cel care se bucură de artă întoarce ochii

până în punctul în care artistul i-a arătat-o, el caută fereastra pe care i-a deschis-o și reproduce acea imagine în sine. «Intuiție», «viziune», «cu -t? plație”, „imaginație”, „fantezie”, „figurație”,

„reprezentare” și așa mai departe, sunt p. roluri care revin continuu aproape sinonime atunci când discutăm despre artă și care toate ridică mintea la același concept sau la aceeași gamă de concepte, un indiciu al consensului universal

Dar acest răspuns al meu: că arta este intuiție, trage atât sens, cât și putere din tot ceea ce neagă implicit și de care distinge arta. Ce negative sunt incluse acolo? – Voi indica pe cele mai importante, sau cel puțin pe cele care sunt cele mai importante pentru noi, în ziua noastră de moarte a culturii.

Iar Isa neagă în primul rând că arta este un fapt fizic; de exemplu, anumite culori sau rapoarte de culori specifice, anumite forme specifice ale corpurilor, anumite sunete sau rapoarte specifice de sunete, anumite fenomene de căldură sau electricitate, pe scurt, orice este desemnat ca „fizică”. Deja în gândire comună avem un indiciu despre această eroare de a face din artă realitate și, precum copiii care ating un balon de săpun și ar dori să atingă un curcubeu, spiritul uman, admirând lucruri frumoase, se întoarce spontan să urmărească cauzele în natura exterioară și încearcă să gândească sau crede că trebuie să se gândească la anumite culori ca frumoase și la altele la fel de urâte, la anumite forme ale corpului la fel de frumoase și la unele altele la fel de urâte. Dar intenționat și metodic, această încercare a fost apoi efectuată de mai multe ori în fetoria gândirii de către „canoanele” pe care artiștii și teoreticienii greci și renascentistes le-au oprit pentru frumusețea ccrp; din speculaţii asupra relaţiilor geometrice şi numerice determinabile în fi

figuri şi sunete, până la cercetările esteticienilor din secolul al XIX-lea (de exemplu, de Feehner) şi „comunicaţiile” pe care în congresele de filozofie, psihologie şi ştiinţe ale naturii de astăzi imperiti obişnuiesc să le prezinte cu privire la relaţiile dintre fenomene fizice cu arta. Și, dacă cineva se întreabă de ce arta nu poate fi un fapt fizic, trebuie mai întâi să răspundă că faptele fizice nu au realitate, iar acea artă, căreia atât de mulți își dedică întreaga viață și pe care toată ea o umple de bucurie divină, este extrem de reală; deci nu poate fi un fapt fizic, care este ceva ireal. Acest lucru se întoarce, fără îndoială, la primul, paradoxal, pentru că nimic nu pare mai stabil și mai sigur omului de rând decât lumea fizică; dar nu ne este dat, în scaunul adevărului, să ne abţinem de la buna raţiune sau să o înlocuim cu una mai puţin bună, doar pentru că prima are înfăţişarea unei minciuni; și, mai mult, pentru a depăși ciudatul și durul acelui adevăr, pentru a ne îmblânzi cu el, putem ajunge considerând că demonstrarea irealității lumii fizice nu s-a făcut doar într-un mod de necontestat și este admisă de toți filozofii. (că nu sunt materialişti grosolani şi nu se învăluie în contradicţiile stridente ale materialismului), ci este mărturisit de aceiaşi fizicieni, în schiţele de filozofie pe care le amestecă cu ştiinţa lor, când concep fenomenele fizice ca produse ale unor principii care experiența de evadare , a atomilor sau a eterului, sau ca o manifestare a unui Inconosa 'bi® ■ aceeași Materie a materialiştilor este, de altfel, un principiu supramaterial. Deci faptele fizice se dezvăluie,

prin logica lor internă și prin consens comun, ca nu o realitate, ci o construcție a intelectului nostru pentru a

scopuri d 41 la știință Ca o consecință]i. Întrebarea dacă arta este un fapt fizic trebuie să capete rațional acest sens diferit: adică dacă arta poate fi construită fizic. Și acest lucru este cu siguranță posibil și, de fapt, o facem întotdeauna atunci când, distraindu-ne de la sensul unei poezii, complacându-ne cu bucuria ei, începem, cu titlu de exemplu, să numărăm cuvintele din care este compus poezia înseamnă să le împărțim. în silabe și litere, sau, pentru a ne distrage atenția de la efectul estetic al unei statui, îl măsurăm și cântărim: lucru foarte util pentru împachetatorii de statui, la fel cum primul este util pentru tipografii care trebuie să „compună” pagini de poezie; dar extrem de inutil contemplatorului și studiului de artă, nu este de nici un folos artistului și nu este îngăduit să se „distragă” de la obiectul propriu. Prin urmare, nici în acest al doilea sens arta nu este un fapt fizic; adică, atunci când ne propunem să-i înțelegem natura și modul de funcționare, nu ne este de nici un folos să-l construim fizic.

1 „cealaltă negație este implicită în definiția artei ca intuiție: adică dacă este intuiție și dacă intuiția este considerată teorie în sensul originar al contemplației, arta nu poate fi un act utilitarist; și, întrucât un act utilitar urmărește întotdeauna să obțină o plăcere și deci să înlăture o durere, arta, considerată în propria natură, nu are nimic de-a face cu utilul, cu plăcerea și cu durerea, ca atare. De fapt, se va admite, fără prea multă rezistență, că plăcerea ca plăcere, orice plăcere, nu este în sine artistică: plăcerea unei băuturi de apă care ne potolește setea, a unei plimbări în aer liber care ne întinde. , nu este artistic.membrele noastre si circula sangele nostru mai usor, de

i-cfu so î τ'/rte? Ή

realizarea unui birou mult dorit, care oferă un cadru pentru viața noastră practică și așa mai departe. Chiar și în relațiile care au loc între noi și operele de artă iese în evidență diferența dintre plăcere și artă, deoarece figura reprezentată ne poate fi dragă și ne poate trezi cele mai încântătoare amintiri, și totuși pictura poate fi urâtă; sau iarna poza poate fi frumoasă, iar figura înfățișată odioasă pentru inima noastră; sau pictura în sine, pe care o aprobăm ca fiind frumoasă, trezește apoi mânie și invidie în noi pentru că este opera unuia dintre dușmanii sau rivalii noștri, căruia îi va aduce avantaje și va da o nouă forță: interesele noastre practice, cu plăcerile corelative. și durerile, uneori se amestecă și devin confuze, îl tulbură, dar nu se contopesc niciodată cu interesul nostru estetic. Cel mult, pentru a susține mai valabil definiția artei ca fiind plăcut, se va afirma că nu este plăcutul în general, ci o formă particulară a plăcutului. Dar această restricție nu mai este o apărare și este într-

adevăr o adevărată abandonare a acelei teze, pentru că, presupunând - arta este o formă particulară de plăcere, caracterul ei distinctiv ar fi dat, nu de plăcut, ci de ceea ce deosebește acel plăcut de altul. placute, si ar fi potrivit sa se orienteze investigatia catre acel element distinctiv – mai mult decat placut sau diferit de placut. Cu toate acestea, doctrina, care definește arta ca fiind plăcutul, are o denumire aparte (Estetica Hedonistă), și o istorie lungă și complicată în istoria doctrinelor estetice: ea s-a manifestat deja în lumea greco-romană, s-a impus în secolul al XVIII-lea. secolul , a înflorit din nou în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și se bucură încă de multă favoare și este deosebit de bine primită în rândul începătorilor în estetică, care sunt deosebit de frapați

G-–t'– pt F-^G"' FIG

de fapt, c1 p Γ irte trezește plăcere. Viața cinstitei doline a constat în a-i propune uneori lui Ita una sau alta clasă de plăceri, sau mai multe clase de astăzi (plăcerea simțurilor superioare, plăcerea jocului, conștiința, forța proprie, erotismul etc.) , sau pentru a adăuga diferite elemente sau este plăcut, de ex. este utilul (când era înțeles ca fiind diferit de plăcut), satisfacerea nevoilor cognitive și morale și altele asemenea. Iar progresul s-a produs tocmai ca urmare a acestei neliniști a ei, și prin lăsarea elementelor străine să fermenteze în pântecele ei, introduse de ea din cauza nevoii de a se împaca cumva cu realitatea artei, ajungând astfel la disecare versuri ca un doctrină hedonistă și de a promova inconștient o nouă doctrină sau, cel puțin, de a face să simtă nevoia ei. Și întrucât fiecare eroare are temeiul său de adevăr (și cel al doctrinei a fost văzut și este posibilitatea „construcției" fizice a artei ca și a oricărui alt fapt), doctrina hedonistă își are temeiul etern al adevărului în evidențierea acompaniamentul spiritual, adică plăcerea, care este comună activității estetice și oricărei alte forme de activitate spirituală și care nu se intenționează deloc a fi negat prin negarea categoric a identificării artei cu plăcutul și prin deosebirea ei de plăcut prin definindu-l drept intuiţie.

A treia negare care se realizează datorită teoriei artei ca intuiție este că arta este un act moral; adică acea formă de act patic care, deși neapărat legată de util și de plăcere și durere, nu este imediat utilitarist și hedonist și se mișcă într-un

EU-CE } ARTĂ?

Γ1

sfera spirituală superioară. Dar intuiția, ca efect teoretic, se opune oricărei practici. Și, în-ν' Ό, arta, așa cum este o observație foarte veche, nu se naște prin opera voinței: bunăvoința, care constituie omul cinstit, nu constituie artistul. Și întrucât nu se naște prin munca de voință, ea scapă și oricărei discriminări morale, nu pentru că i se acordă un privilegiu de scutire, ci pur și simplu pentru că discriminarea morală nu poate găsi o modalitate de a-i aplica. O imagine artistică va înfățișa un act demn de laudă sau condamnabil din punct de vedere moral; dar imaginea în sine, ca imagine, nu este nici lăudabilă din punct de vedere moral, nici condamnabilă. Nu numai că nu există niciun cod penal care să poată condamna o imagine la o mai mare

igienă sau moarte, dar nici o judecată morală, dată de o persoană rezonabilă, nu poate face din ea obiectul ei: același lucru ar fi și în cazul judecării Francesca a lui Dante ca fiind imorală sau a lui Shakespeare. Cordelia ca morală.(care au o simplă funcție artistică și sunt ca note muzicale ale sufletului lui Dante și Shakespeare), ca judecând pătratul ca moral sau triunghiul ca imoral. În plus, teoria moralistă a artei este reprezentată și în istoria doctrinelor estetice și nu este complet moartă nici în prezent, deși în opinia comună este foarte discreditată: discreditată nu numai pentru demeritul său intrinsec, ci și, într-o oarecare măsură, datorită spre demeritul moral al unor tendințe actuale, care facilitează, grație disconfortului psihologic, acea retragere care ar trebui făcută - și aici facem - singuri din motive logice. Iar o derivare a doctrinei moraliste este scopul prefixat artei de a îndrepta spre bine, de a inspira urârea răului, d. corectează și îmbunătățește costumele; și solicitarea artiștilor de a contribui la educație

cationul plebei, la întărirea spiritului național sau războinic al unui popor, la difuzarea idealurilor de viață modestă și harnică; și așa mai departe. Toate lucrurile pe care arta nu le poate face, la fel cum le poate face geometria, care însă, din cauza neputinței sale, nu își pierde deloc respectabilitatea și nu este clar de ce ar trebui să le piardă., au întrezărit chiar și esteticienii moraliști; și de aceea au făcut compromisuri cu ea de bună voie, permițându-i să promoveze și plăceri care nu erau morale, atâta timp cât acestea nu erau necinstite în mod deschis, sau recomandându-i să-și folosească stăpânirea pe care ea cu 1?za ei hedonistă o poseda asupra suflete, si sa auri pastila, sa stropeasca marginile paharului ce contine medicamentul amar cu dulciuri si, pe scurt, sa faca o curtezana, da (de vreme ce nu a putut opri vechiul si firesc obicei), dar in slujba sfintei biserici sau a moralei. Și alteori s-au gândit să-l folosească ca instrument didactic, din moment ce se cunoștea doar virtutea dar și știința era aspră, iar arta putea să înlăture acea asprime, și să facă intrarea în palatul Ila plăcută și atractivă.știința, sau mai bine zis să conducă oamenii. acolo parcă prin grădina Armidei: fericiți și voluptuos, fără ca ei să-și dea seama de înaltă realizare pe care și-au provocat-o și de criza de reînnoire pe care o pregăteau pentru ei înșiși. Noi acum, vorbind despre aceste teorii, nu ne putem opri din a zâmbi; dar nu trebuie să uităm că erau un lucru serios și corespundeau unui efort serios de a înțelege natura artei și de a-i ridica conceptul și că aveau credincioși care se numeau, (pentru a mă limita la literatura italiană) Dante I Tasso , Parini și Alfieri, Manzoni și Mazzini. ȘI

chiar și doctrina moralistă a artei a fost, și este și va fi perpetuu benefică datorită propriilor sale contradicții și a fost, este și va fi un efort, oricât de nefericit, de a desprinde arta de purul plăcut, cu care se confundă uneori. , și atribuiți-i un loc mai demn și are și ea latura ei adevărată, pentru că, φ arta este dincolo de moralitate, nu este nici acolo, nici aici, ci sub imperiul ei l Artistul, ca om, nu poate scăpa de îndatoriri. a omului, iar arta însăși - arta care nu este și nu va fi niciodată morală - trebuie considerată ca o misiune, sau ca o preoție.

Din nou (și aceasta este ultima, și poate cea mai importantă, dintre negările generale pe care ar trebui să-mi amintesc intenționat), prin definirea artei ca intuiție se neagă că are caracterul cunoașterii conceptuale. Cunoașterea conceptuală, în forma sa pură, care este filozofică, este întotdeauna realistă, urmărind să stabilească realitatea împotriva irealității sau să coboare irealitatea, incluzând-o în realitate ca moment subordonat al realității însăși . Dar intuiția înseamnă, tocmai, indistincția dintre realitate și irealitate, imaginea în valoarea ei de simplă imagine, idealitatea pură a imaginii; și, prin contrastul cunoștințelor intuitive sau sensibile cu cele conceptuale sau inteligibile, estetica cu noetica, ne propunem să recâștigăm autonomia acestei forme mai simple și mai elementare de cunoaștere, care a fost comparată cu visul (cu visul și nu cu somnul).) Viața teoretică, față de care filosofia știe să fie trează. Și, cu adevărat, oricine, în fața unei opere de artă, întreabă dacă ceea ce are artistul cu el este adevărat sau fals din punct de vedere metafizic și istoric, pune o întrebare fără sens și

en1 a ŋ''1” rro· -' asemănător cu cel al celor care vor să traducă imaginile aerisite ale fanteziei în faţa tribunalului moralei. Fără sens, deoarece discriminarea dintre adevărat și fals privește întotdeauna o afirmație a realității, adică o judecată, n. nici nu poate cădea asupra prezentării unei imagini sau a unui simplu Subiect, care nu este subiectul judecății, lipsit de calificare sau predicat.. Este zadarnic să argumentăm că individualitatea imaginii nu există fără o referire la universal, dintre care acea imagine este individuarea; Acest lucru se datorează faptului că aici nu se neagă faptul că universalul, precum spiritul lui Dumnezeu, este pretutindeni și se animă complet, dar se neagă că, în intuiție ca in-tiție, universalul este logic explicit și explicit. Şi este zadarnic să amintim şi principiul unităţii spiritului, care nu este zdruncinat, ci mai degrabă întărit, prin distincţia clară dintre imaginaţie şi gândire, pentru că numai din distincţie se naşte opoziţie şi unitatea din opoziţie.concretă.

Idealitatea (cum a mai fost numit și acest personaj care distinge intuiția de concept, arta de filosofie și istorie, de afirmarea universalului și de percepția sau narațiunea a ceea ce sa întâmplat) este virtutea intimă l· Arta: de îndată ce reflecția iar judecata are loc asupra acestei idealități, arta se risipește și moare: ea moare în artist, care, ca artist, devine critic al lui însuși; moare în ri-g1 sau ascultător arzător, care se transformă dintr-un contemplator răpit al artei într-un observator atent al vieții.

Dar distincția dintre artă și filosofie (înțeleasă în amploarea ei, care include fiecare gând al realității) aduce cu sine și alte distincții, dintre care, în primul rând, cea a artei de

mit. Pentru că mitul, pentru cei care cred în el, este scutit ca o revelație și cunoaștere a realității împotriva irealității, alungând diferite credințe ca iluzorii și false. Arta nu poate deveni decât

pentru cei care nu mai cred în ea, și folosesc mitologia ca metaforă, lumea austeră a zeilor ca lume frumoasă, Dumnezeu ca imagine a sublimității. Considerat, așadar, în realitatea autentică, în sufletul credinciosului și nu al necredinciosului, mitul este religie și nu pur și simplu o fantomă; iar religia este filozofie, filozofie în desfășurare, filozofie mai mult sau mai puțin perfectă, dar filozofie, așa cum filosofia este religie, mai mult sau mai puțin rafinată și elaborată, într-un proces continuu de elaborare și purificare, dar religia sau gândirea „Absolutului și a Etern. Arta, pentru a fi o metodă și o religie, îi lipsește gândirea și credința pe care o generează; artistul nu crede şi nu-şi necrede imaginea: el o produce. Dintr-un alt motiv, conceptul de artă ca intuiție exclude și concepția despre artă ca producție de clase și tipuri și specii și genuri, sau chiar (cum a spus un mare matematician și filozof despre muzică) ca un exercițiu de aritmetică inconștientă; adică deosebește arta de științele pozitive și de matematică, în ambele care are loc forma conceptuală, deși lipsită de caracter realist, ca o simplă reprezentare generală sau simplă abstracție. Cu excepția acelei idealități, pe care știința naturală și matematică ar părea să o asume în fața lumii filosofiei, religiei și istoriei și care ar părea să o apropie de artă (și pentru care oamenii de știință și matematicienii se laudă cu atâta bunăvoie în zilele noastre, creatori de lumi, ale ficțiunilor, asemănătoare chiar și în

cuvânt care le desemnează la ficțiunile sau figurațiile poeților), se dobândește datorită unei renunțări la gândirea concretă, grație unei generalizări și unei abstracțiuni, care sunt arbitri, decizii volitive, acte practice și, ca și actele practice, străine și dușmani ai lumii artei. Se întâmplă, așadar, ca arta să manifeste mult mai multă repulsie față de științele și temele pozitive decât față de filozofie, religie și istorie, deoarece acestea se prezintă ca concetățeni în aceeași lume a teoriei sau cunoașterii, în timp ce primii o jignesc. practica spre contemplare. Poezia și clasificarea și, mai rău încă, poezia și matematica, par să fie la fel de puțin de acord ca focul și apa: esprit mathématique și esprit scienti-fiqtie, cei mai declarați dușmani ai esprit poétique, vremurile în care științele naturale și matematica prevalează (de exemplu, secolul al XVIII-lea intelectualist), cel mai inutil pentru poezie.

Această revendicare a caracterului alogic al artei este, după cum am spus, cea mai dificilă și mai importantă dintre controversele incluse în formula artă-intuiție; deoarece teoriile, care încearcă să explice arta ca filozofie, ca religie, ca istorie și ca știință și, într-o măsură mai mică, ca matematică, ocupă de fapt cea mai mare parte în istoria științei estetice și sunt împodobite cu numele de cei mai mari filosofi. În filosofia secolului al XIX-lea, exemple de identificare sau confuzie a artei cu religia și filozofia sunt oferite de Schelling și Hegel; a confuziei lui cu științele naturii, din Taine; de aceea cu observație istorică și documentară, din teoriile realiștilor francezi; si a confuziei cu matematica, din formalismul Herbartianilor. Dar stii-

ar fi zadarnic să cauți exemple pure ale acestor erori la toți acești autori, și la alții care ar putea fi reținut, pentru că eroarea nu este niciodată „pură”, iar dacă ar putea fi așa, ar fi adevăr. Și de aceea chiar și doctrinele, pe care pentru scurt timp le voi numi „conceptualiste” ale artei, conțin în sine elemente de solvenți, cu atât mai numeroase și mai eficiente cu cât spiritul filozofului care le-a prolapsat era mai energic și, prin urmare, în nici unul atât de numeros. și la fel de eficient ca în Schelling și Hegel, care aveau o conștientizare atât de ascuțită a producției artistice încât au sugerat, cu observațiile și evoluțiile lor particulare, o teorie opusă celei care se află în presupunerea sistemelor lor . Mai mult, teoriile conceptualiste în sine nu sunt numai superioare, prin faptul că recunosc caracterul teoretic al artei, celorlalte examinate anterior, dar își aduc și contribuția la adevărata doctrină, datorită necesității pe care le conțin pentru o determinare a relațiilor. (care, dacă sunt de distincție, sunt și de unitate) între fantezie și logică, între artă și gândire.

Și aici putem deja să vedem cum formula foarte simplă: că „arta este intuiție”, — care, tradusă în alte cuvinte sinonime (de exemplu: că „arta este o operă a imaginației”), poate fi auzită din gura tuturor acelora. care vorbesc despre artă în fiecare zi, și se găsește cu cuvinte mai vechi ("imitație", "ficțiune", "fabula", etc.) în multe cărți vechi, - pronunțate acum în contextul unui discurs filosofic, plin de un istoric, conținut critic și polemic, a cărui bogăție abia dacă a fost posibil să dau câteva exemple. Nici nu va fi mai surprinzător că cucerirea ei filozofică a costat o sumă extraordinară.

dificilă și dificilă și, pentru că acea cucerire este ca și cum ați pune piciorul pe un deal care s-a luptat mult timp în luptă și, prin urmare, are o cu totul altă valoare decât ascensiunea agilă a acesteia realizată în pace de căruciorul fără griji: este nu simplul punct de odihnă al unei plimbări, ci efectul și simbolul victoriei unei armate. Istoricul Esteticii urmărește etapele progresului laborios, în care (și iată o altă magie a gândirii) învingătorul, în loc să-și piardă puterea din cauza loviturilor pe care i le aduce adversarul, dobândește din aceste lovituri nouă forțe, și ajunge. dealul năzuit, respingând adversarul și tot în compania lui. Nu pot aminti aici decât în treacăt importanța conceptului aristotelic de mimesis (care a apărut în opoziție cu condamnarea poeziei de către Platon) și încercarea de distincție pe care același filozof a făcut-o între poezie și istorie: concept insuficient dezvoltat și poate nu. pe deplin matur în mintea lui, și deci greșit înțeles de mult timp, dar trebuie să fi fost, după multe secole, în vremurile moderne, punctul de plecare al gândirii estetice. În trecut, îmi voi aminti, de asemenea, de conștientizarea din ce în ce mai mare a decalajului dintre logică și imaginație, dintre judecată și gust, dintre intelect și geniu, care a prins viață în timpul secolului al X-lea și al VII-lea, și forma solemnă pe care contrastul dintre Poezia și Metafizica au luat în considerare Noua Știință a \co; și iarăși construcția scolastică a unei Æst/ie-tica, distinsă de logică ca gnoseologia inferior și scientia cognitionis sensitivœ, prin opera lui Baum-Gräten, care, de altfel, s-a încurcat în concepția conceptualistă a artei și nu s-a adaptat cu el. operează scopul, care formase: — și critica lui Kant împotriva lui Baumgarten și

toți leibnizienii și Voli ani, care au arătat clar că intuiția este intuiție și nu un „concept confuz”; — și romantismul, care cu critica sa artistică și poveștile sale, poate mai bine decât cu sistemele sale, a dezvoltat noua idee de artă anunțată de Vico; — și, în sfârșit, în Italia, critica inaugurată de Francesco de Sanctis, care împotriva oricărui utilitarism, moralism și conceptualism a afirmat arta ca formă pură (pentru a folosi cuvântul pe care l-a folosit), adică pură intuiție.

Si asa, la poalele adevarului, „ca un descendent”, -1 zice tercetul tatalui sau Dante, - se naste indoiala, care este cea care conduce intelectul omului „de la gat la gat”. Doctrina artei, ca intuiție, ca fantezie, ca formă, dă naștere acum la o altă problemă (și nu am spus deja „ultima”), care nu mai este una de opoziție și distincție față de fizic, hedonist, etica si logica, dar interne chiar domeniului imaginilor; c. punând la îndoială suficiența imaginii pentru a defini caracterul artei, în realitate se învârte în jurul modului de a discerne imaginea autentică de cea falsă și îmbogățește astfel conceptul de imagine și artă. Ce rol (se întreabă) poate avea în spiritul uman o lume de simple imagini, lipsită de valoare filozofică, istorică, religioasă sau științifică, lipsită chiar de valoare morală sau hedonistă? Ce este mai zadarnic decât să visezi cu ochii deschiși, într-o viață care necesită doar ochi, dar o minte deschisă și un spirit activ? Imaginile pure! Dar hrănirea imaginilor pure are o denumire mai puțin decât onorifică și se numește „fantezie”, adăugată de obicei epitetul de „lente”; și este un lucru foarte neconcludent și insipid.

Ar putea fi asta vreodată artă? Desigur, uneori ne face plăcere să citim vreun roman de aventuri, în care imaginile urmăresc imaginile în cele mai variate și neașteptate moduri; dar ne bucurăm de el în momentele de oboseală, când suntem forțați să omorâm timpul și să păstrăm exact conștientizarea că acel lucru nu este artă. În astfel de cazuri, este o distracție și un joc; dar dacă arta ar fi un joc și distracție, ea ar cădea în brațele largi, mereu gata să o primească, ale doctrinelor hedoniste. Iar o nevoie titanică și hedonistă este cea care ne împinge să eliberăm uneori arcul minții și arcul voinței și să ne culcăm, lăsând imaginile să alunece în memoria noastră sau combinându-le în mod bizar cu o imaginație, într-un fel de semi- somn , din care ne trezim imediat ce odihna este încheiată; și ne trezim, uneori, tocmai pentru a ne pregăti pentru opera de artă, care nu este produsă de cei care stau pe loc. Deci, fie arta nu este intuiție pură, iar nevoile exprimate de doctrine, pe care credeam că le-am infirmat mai sus, rămân fără explicație și, prin urmare, însăși respingerea acelor doctrine este tulburată de îndoieli; — adică intuiția nu poate consta în simpla imaginare.

Pentru a face problema mai restrânsă sau mai dificilă, cel mai bine va fi să elimin imediat din ea acea parte la care răspunsul este ușor și pe care nu am vrut să o neglijez tocmai pentru că de obicei este amestecată și confuză. În adevăr, intuiția este producerea unei imagini, și nu a unei mase incoerente de imagini, care se obține prin

rechemarea unor imagini, lăsându-le să se urmeze printr-un act de voință, prin combinarea, pentru un alt arbitrar asemănător, o imagine cu alta,

Unesc cervixul ecvin cu capul uman și joc un joc copilăresc. Pentru a exprima această ficțiune între intuiție și fantezie, vechea Poetică a profitat mai presus de toate de conceptul de unitate, cerând ca orice lucrare artistică făcută, să fie simplex et unum, sau de cea aline a unității în varietate, adică aceea că multele imagini ar trebui să-și găsească din nou centrul și să se îmbine într-o imagine de ansamblu; iar estetica secolului al XIX-lea a făurit în același scop distincția, care se găsește printre câțiva dintre filozofii săi, între fantezie (care ar fi facultatea artistică specifică) și imaginație (care ar fi facultatea extra-artistică). Îngrămădirea imaginilor, selectarea lor, tăierea lor, combinarea lor presupune în spirit producerea și deținerea de imagini individuale; iar imaginatia este productiva, lad-d jve 1 imaginatia este parazita, potrivita pentru combinatii extrinseci si nu pentru generarea organismului si a vietii. Problema cea mai profundă care se ridică dincolo de formula destul de superficială cu care am prezentat-o prima dată este, așadar: ce rol are imaginea pură în viața spiritului? sau (care este în esență același) cum apare imaginea pură? Fiecare operă de artă strălucită dă naștere unui lung șir de imitatori, care repetă, reduc, combină, exagerează mecanic acea operă de artă și reprezintă partea imaginației față de sau împotriva fanteziei. Dar care este îndreptăţirea sau care este geneza lucrării gemale, care este apoi supusă (un semn de glorie!) unui asemenea chin? Pentru a clarifica acest punct, trebuie să ne adâncim în continuare în caracterul imaginației și al intuiției pure.

Cel mai bun mod de a pregăti acest lucru aprofundează

Momentul este să ne amintim și să criticăm teoriile prin care am încercat (pentru a ne cădea înapoi în realism sau conceptualism) să diferențiem intuiția artistică de simpla imaginație incoerentă și să stabilim în ce constă principiul unității și să justificăm caracterul productiv. de imaginatie. Imaginea artistică (s-a spus) este așa atunci când unește sensibilul cu inteligibilul și reprezintă o idee. Acum „inteligibil" și „idee" nu pot însemna altceva (și nici nu înseamnă altceva printre susținătorii acestei doctrine) decât concept; şi chiar conceptul sau ideea concretă, tipică înaltei speculaţii filozofice, este diferită de conceptul asti ato şi de cel reprezentativ al ştiinţelor. Dar, în orice caz, conceptul sau ideea unește întotdeauna inteligibilul cu sensibilul, și nu numai în artă, deoarece noul concept al conceptului, inaugurat de NT și imanent (ca să spunem așa) în toată gândirea modernă, vindecă fisura lumii sensibile și a lumii inteligibile, concepând conceptul ca judecată, iar judecata ca sinteză a priori, iar sinteza a priori ca verb care devine carne, ca istorie. Deci acea definiție a artei duce, împotriva a ceea ce se propune,

fantezia la logică și arta la filosofie; și se dovedește eficient, cel mult, atunci când se confruntă cu concepția abstractă a științei, nu cu problema artei (Critica judecății, estetică și teleologică a lui Kant, a avut tocmai acest rol istoric de a corecta ceea ce era abstract rămas încă în Critica purului). Motiv). Solicitarea unui element sensibil pentru concept, dincolo de ceea ce conține deja în sine, ca concept concret, și dincolo de cuvintele în care este exprimat, ar fi de prisos. Perseverând în această cerere, ieșim, da, din concepția artei ca filozofie sau ca

istorie, ci doar pentru a trece la conceptul de artă ca alegorie. Iar loialitățile insurmontabile ale alegoriei sunt binecunoscute; întrucât este cunoscut și universal simțit caracterul său frig și antiartistic. Alegoria este uniunea extrinsecă, adică acordul convențional și arbitrar, a două fapte spirituale, a unui concept sau gândire și a unei imagini, pentru care se presupune că această imagine trebuie să reprezinte acel concept. Și nu numai că, datorită ei, nu se explică caracterul unitar al imaginii artistice, ci se stabilește și o dualitate intenționată, întrucât în acea juxtapunere gândul rămâne un gând, iar imaginea o imagine, fără raport între ele; încât, în contemplarea imaginii, discutăm despre concept fără nici un rău, chiar cu avantaj, iar gândind conceptul, risipim, cu avantaj, imaginea de prisos și enervant. Alegoria a găsit mare favor în Evul Mediu, în acel amestec de germanism și romanism, de barbarie și cultură, de imaginație viguroasă și reflecție acută; dar era prejudecata teoretică și nu realitatea reală a artei medievale însăși, care, acolo unde este artă, respinge sau rezolvă alegori-ismul în sine. Iar această nevoie de a rezolva dualismul alegoristic duce, de fapt, la rafinarea teoriei intuiției ca alegorie a ideii, în cealaltă a intuiției ca simbol; pentru că în sim-b' ideea nu mai stă de la sine, gândibilă separat de reprezentarea simbolizantă, nici ideea nu stă de la sine, reprezentabilă în mod viu fără ideea simbolizată. Ideea se dizolvă în întregime în reprezentare, așa cum (a spus esteticianul Vischer, care, dacă este ceva, se confruntă cu vina unei comparații foarte prozaice într-o asemenea poetică și

r*

BplJn----τ0 Ț

tafìsiea), ca o bucată de zahăr dizolvată într-un pahar cu apă, care este și funcționează în fiecare moleculă de apă, dar nu se mai găsește ca o bucată de zahăr. Cu excepția faptului că ideea care a dispărut, ideea devenită în întregime reprezentare, ideea care nu mai poate fi surprinsă ca idee (decît prin extragerea lui ca zahărul din apa cu zahăr), nu mai este o idee: d este doar semnul. a principiului încă nedescoperit al unităţii imaginii artistice. Desigur, arta este un simbol, tot simbol, adică tot semnificativ; dar un simbol al ce? semnificativ ce? Intuiția este cu adevărat artistică, este cu adevărat intuiție, și nu o masă haotică de imagini, doar atunci când are un

principiu vital care o animă, făcând-o una cu ea; dar care este acest principiu?

Răspunsul la această întrebare se poate spune că iese, ca urmare, din examinarea a ceea ce este cea mai mare contrafacere de tendințe care a existat vreodată în domeniul artei (și care nu apare doar în epoca în care a luat-o). nume şi în care era predominant): contrastul dintre romantism şi clasicism. Definind în general, așa cum se face aici, și lăsând deoparte determinările minore și accidentale, romantismul cere artei, înainte de toate, revărsarea spontană și violentă de afecțiuni, iubiri și ură, angoase și jubilații, de disperări și elevații;■ și este mulțumit de bunăvoie și mulțumit de imagini vaporoase și nedeterminate, de stiluri sparte și aluzie, de sugestii vagi, de propoziții aproximative, de schițe puternice și tulburi Acolo unde clasicismul iubește sufletul calm, desenul iscusit, figurile studiate în caracterul lor. și precise în contururile lor, chibzuința,

echilibru, claritate; și tinde hotărât spre scutirea тару ', ca și celălalt spre sentiment. Iar cine susține un punct de vedere sau altul găsește destule motive să-l susțină și să infirme punctul de vedere opus; pentru că (spun romanticii) ce rost are o artă, bogată în imagini clare, când nu vorbește inimii? și, dacă vorbește inimii, ce contează dacă imaginile nu sunt clare? — Iar ceilalţi spun: — La ce foloseşte zguduirea afecţiunilor dacă spiritul nu se sprijină pe o imagine frumoasă? iar dacă imaginea este frumoasă, dacă gustul nostru este satisfăcut de ea, ce contează absența acelor emoții, pe care oricine le poate obține în afara artei și pe care viața nu eșuează să le ofere chiar și în număr mai mare?ce se dorește uneori? — Cu excepția când cineva începe să se simtă obosit de apărarea inutilă a unuia sau altuia punct de vedere parțial; când, mai presus de toate, din operele de artă obișnuite, care sunt produse ale școlilor romantice și clasiciste, din lucrări zdruncinate de pasiune și din cele rece decoroase, se îndreaptă privirea către operele, nu ale cărturarilor, ci ale maeștrilor, nu ale mediocrilor. cele dar ale celor mari; vezi contrastul dispărând departe și nu mai ai ocazia să folosești unul sau altul motto al școlii: marii artiști, marile lucrări sau marile părți ale acelor lucrări, nu pot fi numiți nici romantici, nici clasici, nici pasionați, nici pasionați. reprezentative, pentru că sunt și clasice și romantice, sentimente și reprezentări: un sentiment viguros, care a devenit reprezentare cu totul clară. Așa sunt, în special, operele de artă elenă, și așa cele ale artei și poeziei italiene: transcendența medievală este fixată în bronzul tercetului lui Dante; melancolia-

nia și dulcea visare cu ochii deschiși în transparența poeziei și cântecelor lui Petrarh · experiența înțeleaptă a vieții și gluma față de poveștile trecutului, în cel de-al optulea cântec limpid al lui Ariosto; eroismul și gândul la moarte, în hendecasilabele desăvârșite ale lui Foscolo; deşertăciunea infinită a tuturor, în cântecele sobre

şi austere ale lui Giacomo Leopardi. Chiar și (trebuie spus între paranteze și fără nicio intenție de a egala cu celelalte exemple care tocmai am dat) rafinamentul artistic și senzualitatea animală a decadentismului internaţional de astăzi și-au avut poate cea mai bună expresie în proza și versurile italienului, din D. — Annunzio. Toți erau suflete profund pasionale (toți, chiar și seninul Lodovico Ariosto, atât de iubitor, atât de tandru și adesea reprimand emoția cu un zâmbet); iar operele lor de artă Sunt floarea eternă, care a răsărit peste patimile lor.

Aceste experiențe și aceste judecăți critice pot fi rezumate teoretic în formula că ceea ce dă coerență și unitate intuiției este sentimentul: intuiția este cu adevărat astfel pentru că reprezintă un sentiment și numai din el și deasupra lui se poate ridica mai mult. Nu ideea, ci sentimentul este ceea ce dă artei lejeritatea aeriană a simbolului: o aspirație închisă în cercul unei reprezentări, asta e arta; iar în ea aspiraţia stă numai pentru reprezentare, iar reprezentarea sub aspiraţie. Epopeea și lirica, sau drama și lirica, sunt diviziuni scolastice ale indivizibilului.Arta este întotdeauna lirică sau, dacă vrei, epică și dramatică a sentimentului. Ceea ce admirăm în operele de artă gemene este forma fantastică perfectă, care capătă o stare de spirit; și acest apel

smerenie viață, unitate, compactitate, plinătate a operei de artă. Ceea ce ne nemulțumește, în fals și imperfect, este contrastul neunificat al mai multor și diferite stări de spirit, stratificarea lor sau amestecul lor sau procedeul lor zdruncinat, care primește o aparentă unitate din voința autorului, care beneficiază pentru aceasta. scop dintr-o schemă sau dintr-o idee abstractă sau dintr-o emoție extra-estetică a afecțiunii. Serii de imagini, care una câte una par bogate în dovezi, ne lasă apoi dezamăgiți și neîncrezători, pentru că nu le vedem generate dintr-o stare de spirit, dintr-o „pătă” (cum spun de obicei pictorii), dintr-un motiv, și urmează și se înghesuie fără acea intonație corectă, fără acel accent care vine din inimă. Și care este figura unui qua-d ó decupat din fundalul tabloului sau transportat pe alt fundal? ce este un personaj dintr-o dramă sau roman în afară de relația sa cu toate celelalte personaje și cu acțiunea generală? și ce valoare are această acțiune generală dacă nu este acțiunea spiritului autorului? Instructive în acest sens sunt disputele de secole în jurul unității dramatice, care din determinările extrinseci ale timpului și locului a fost readusă mai întâi la unitatea „acțiunii”, și aceasta în cele din urmă la unitatea „interesului”, iar interesul ar fi la rândul lor au trebuit să se dizolve în interesul spiritului poetului, în idealul care îl animă. Și instructive sunt, după cum am văzut, rezultatele critice ale marii dispute dintre clasiciști și romantici, în care arta a fost astfel negata, care cu simțire abstractă, cu violența practică a Sentimentului, cu sentimentul care nu a devenit contemplație, încearcă să copleșească. suflete și amăgiți-le cu privire la deficiența imaginii, la fel ca arta care cu cheia

"realitatea superficială, cu un desen fals corect, cu un cuvânt fals precis, încearcă să iluzie despre absența rațiunii estetice care să-și justifice gurațiile, despre deficiența scuturarii spira-ïor. O propoziție celebră, datorată unui critic în gl. a trecut acum în numărul de formule jurnalistice, anunță că „toate artele tind spre condiția muzicii"; și mai precis trebuie spus, că toate artele sunt muzică, dacă în acest fel se dorește să se pună în evidență. geneza psihică senzuală a imaginilor artistice, excluzându-le din numărul lor pe cele construite mecanic sau realist grele.Și o altă scriere nu mai puțin faimoasă, datorată unui semifilozof elvețian și căruia i-a căzut același bine sau rău • atunci când se implică; descoperă că „fiecare peisaj este o stare de spirit": un lucru indubitabil, nu pentru că peisajul este peisaj, ci pentru că peisajul este artă.

Intuiția artistică este, așadar, întotdeauna intuiție lirică: un cuvânt, acesta din urmă care nu stă ca adjectiv sau determinare în prima celulă, ci ca sinonim, un alt sinonim care se poate adăuga celor câteva pe care le-am menționat deja. , și pe care toți îl desemnează este intuiția. Și, dacă uneori îi este util să ia forma gramaticală a adjectivului dintr-un sinonim, este doar pentru a clarifica diferența dintre intuiție-imagine sau legătură de imagini (deoarece ceea ce se numește imagine este întotdeauna legătură de imagini, nu există imagini atomice, așa cum nu există gânduri atomice), între intuiția adevărată, care constituie un organism și, ca organism, are principiul său vital, care este organismul însuși, și acea intuiție falsă care este

caprioare de imagini, puse cap la cap pentru joacă sau pentru calcul sau în alt scop practic, și a căror legătură, fiind practică, este demonstrată, considerată din punct de vedere estetic, a nu fi organică, ci mecanică. Dar în afara acestui serviciu specific declarativ și polemic, cuvântul „liric" ar fi redundant; iar arta rămâne perfect definită, când este definită pur și simplu ca intuiție.

THE

Prejudecăți Inthpv. «egumenul.

Procesul de distincție, pe care l-am urmărit pe scurt, între artă și tot ceea ce a fost sau de obicei este confundat, necesită, fără îndoială, un efort mental nu mic; dar acest efort își obține până la urmă răsplata și în libertatea, care se dobândește prin ea, față de multiplele distincții greșite care aglomerează domeniul Esteticii. Care, deși seduc la început prin ușurința și dovezile lor înșelătoare, împiedică de fapt orice înțelegere profundă a ceea ce este cu adevărat arta. Și, deși nu lipsesc cei care, pentru a păstra ușurința de a repeta distincțiile tradiționale și vulgare, se resemnează de bunăvoie să nu înțeleagă nimic, acum ne este de folos, în schimb, să le aruncăm pe toate, ca piedici în calea. munca în continuare.la care noua orientare teoretică ne invită și ne conduce și ne bucură de cea mai mare ușurință care vine din a ne simți bogat. Deoarece averea nu se obține doar prin posesia multor obiecte, ci și prin scăparea de toate, există datorii economice.

Și să începem cu cea mai cunoscută dintre aceste obligații economice din cercul Esteticii: de la dicția de conținut și formă, care a dat naștere, în secolul al XIX-lea, la o celebră împărțire a școlilor, a Esteticii, adică a conținutului.

ÇGehaltsæsthetik') și Estetica formei (Formœsthetik'). Problemele din care au apărut acele școli opuse au fost, în general, următoarele: - Arta constă numai în conținut, sau numai în formă, sau în formă și conținut împreună? și care este caracterul conținutului, care este caracterul formei estetice? Și unii au răspuns că arta este totul în conținut, determinată la rândul său după ceea ce dorește, sau ca ceea ce este moral, sau ca ceea ce ridică omul la raiul metafizicii și al religiei, sau ca ceea ce este realist exact, sau, chiar, ca ceea ce este frumos din punct de vedere natural și fizic. Iar celelalte, că conținutul este indiferent, este un simplu stâlp sau armătură de care sunt suspendate formele frumoase, care singure beatifică cu adevărat spiritul estetic: unitate, armonie, simetrie și altele asemenea. Și de ambele părți a încercat să atragă spre sine, punând-o sub el, elementul care fusese inițial exclus din natura artei; iar contentiștii au recunoscut că conținutul (care era, după Esisi, elementul constitutiv al frumosului) a beneficiat de a se împodobi chiar cu forme frumoase și de a se prezenta ca unitate, simetrie, armonie etc. iar formaliştii, la rândul lor, credeau că, dacă nu arta, efectul artei creştea odată cu valoarea conţinutului, pentru că în acest caz ne mai confruntam nu cu o singură valoare, ci cu suma a două valori. Aceste doctrine, care au atins cea mai mare corpulență scolastică în Germania, printre hegelieni și herbarteni, se regăsesc și aproape peste tot în istoria Esteticii, veche, medievală, modernă și foarte modernă; și, mai mult, în opiniile comune, pentru că nimic nu este la fel de comun ca a auzi că este o dramă

frumos în „formă”, dar greșit „în conținut”; că o poezie este foarte nobilă „în concept”, dar „exprimată în versuri urâte”; că un pictor ar fi mai mare dacă nu și-ar fi irosit forțele de designer și colorist pe „subiecte mărunte și nedemne”, și ar alege în schimb altele de importanță istorică, patriotică sau sociologică. Se poate spune că gustul fin și adevăratul simț critic al artei sunt nevoiți să se apere la fiecare pas împotriva distorsiunilor de judecată care decurg din aceste doctrine, în care filozofii devin vulgari, iar vulgarul aproape că se simte filozofi pentru că se vede pe sine. în acord cu acei filozofi populari. Originea lor nu este un secret pentru noi, deoarece, chiar și din scurta mențiune care s-a făcut, reiese clar că ele provin din trunchiul concepțiilor hedoniste, moraliste, conceptualiste și/sau fizice ale artei, care, nu prin înțelegerea ceea ce face artă artă, ei sunt apoi nevoiți să recâștige într-un anumit fel arta pe care au lăsat-o să scape și să o reintroducă sub forma unui element accesoriu sau accidental; iar contentiștii îl concep ca element abstract formal, iar foi в listează ca element abstract al conținutului. Ceea ce ne

interesează despre aceste estetici este tocmai această dialectică, prin care contentiștii devin involuntar formaliști, iar formaliștii, contentiștii, iar unul trece în locul celuilalt, dar să se oprească acolo neliniștit și să se întoarcă la propriul care stârnește aceeași neliniște. . „Formele frumoase” ale herbartienilor nu se deosebesc cu nimic de „conținuturile frumoase” ale hegelienilor, pentru că amândouă nu sunt nimic. Și cu atât mai mult ne interesează să observăm eforturile de a scăpa din închisoare și loviturile cu care slăbesc ușile sau pereții și colacele pe care, de fapt, unii dintre acei gânditori reușesc să le facă.

a fi. — Eforturi stângace și sterile, precum cele ale conținutului (vezi, de exemplu, în Philosophie des Schonen a lui Hartmann), care, împletind legături după legături și compunând o rețea a „conținuturilor” lor frumoase (frumos, sublim, comic, tragic, umoristic). , patetic, idilic, sentimental etc. etc.), au încercat să îmbrățișeze cu ea orice formă de realitate, chiar și ceea ce ei numisese „urât”; și nu și-au dat seama că conținutul lor estetic, făcut treptat să coincidă cu realitatea în ansamblu, nu mai avea niciun caracter care să-l deosebească de alte conținuturi, neexistând un alt conținut în afara realității; adică că teoria lor fundamentală a fost, astfel, fundamental negata. — Tautologii, ca și ale altor conținutiști formaliști, care au menținut conceptul de conținut estetic, dar l-au definit ca „ceea ce interesează pe om”, și au plasat interesul ca fiind relativ la om în diverse situații istorice, adică relativ la individ: care a fost un alt mod de a nega ipoteza fundamentală, deoarece este foarte clar că artistul nu ar produce artă dacă nu ar fi interesat de ceva care este datele sau problema producției sale, ci că acest ceva devine artă doar pentru că artistul care s-a interesat de ea a făcut să fie așa. — Lacune ale formaliştilor, care, după ce au îngrădit arta la forme abstracte frumoase, se golesc în ei înşişi de orice conţinut şi care altfel ar putea fi adăugate conţinuturilor acţionând ca o sumă a două valori, timid introdusă printre formele frumoase pe cea a « armoniei. de formă cu conținut”, sau, mai hotărât, s-au declarat partizani ai unui fel de eclectism, care a plasat arta în „relația” conținutului frumos cu forma frumoasă; și așa, cu o incorectitudine demnă

a eclecticilor, atribuiau unor termeni din afara relației calitățile pe care și le-au asumat doar în relație.

Pentru că adevărul este tocmai acesta: că conținutul și forma trebuie să fie clar distinse în artă, dar nu pot fi calificate separat ca artistice, tocmai pentru că numai relația lor este artistică, adică unitatea lor, înțeleasă nu ca o unitate artificială. și moartă, ci ca cea concretă și vie care este de sinteza a priori; iar arta este o adevărată sinteză estetică a priori a simțirii și intuiției în intuiție, despre care se poate repeta că sentimentul fără imagine este orb, iar imaginea fără sentiment este goală. Sentirea mișcării și a imaginii, în afara sintezei estetice, nu există pentru spiritul

artistic: ele vor avea existență, altfel puse, în alte domenii ale spiritului, iar simțirea va fi atunci aspectul practic al spiritului care iubește și urăște, dorește. și detestă și 1 Imaginea va fi reziduul neînsuflețit al artei, frunza uscată pradă vântului imaginației și capriciilor jucăriilor. Dar asta nu-l afectează nici pe artist, nici pe estetician, pentru că arta nu este fantezie zadarnică și nu este pasiune tumultoasă, ci depășirea acestui act datorită unui alt act, sau, dacă vrei, înlocuirea acestei frământări cu o altă frământare, cu dorința către educație și contemplație, cu angoasa și bucuriile creației artistice. Prin urmare, este indiferent, sau este o chestiune de simplă oportunitate terminologică, să prezinți arta ca conținut sau ca formă, atâta timp cât se înțelege întotdeauna că conținutul este format și forma este umplută, că sentimentul este un sentiment figurat și figura este o figură de pâslă. Și doar din respect pentru cel care m-a făcut să contez

alții conceptul de autonomie a artei și au vrut să afirme această autonomie cu cuvântul „formă”, contrastând astfel cu contentismul abstract al filosofilor și moraliștilor, precum și cu formalismul abstract al academicienilor, - cu respect, spun eu, lui De Sanctis, - și tot din cauza polemicii mereu urgente împotriva încercărilor de a absorbi arta în alte moduri de activitate spirituală, Estetica intuiției ar putea fi numită „Estetica formei”. Nici nu este util să respingem o obiecție, care cu siguranță ar putea fi ridicată (ci mai degrabă cu sofisma unui avocat decât cu perspicacitatea unui om de știință): adică chiar și Estetica intuiției, desemnând conținutul artei ca un sentiment. sau stare de spirit, o califică în afara intuiției și pare să recunoască că un conținut care nu este un sentiment sau o stare de spirit nu se pretează la elaborarea artistică și nu este un conținut estetic. Sentimentul sau starea de spirit nu este un conținut anume, ci este întregul univers privit sub specie intui-tionis; iar în afara ei nu se poate concepe un alt conținut care să nu fie în același timp o formă, diferită de forma intuitivă: nu gânduri, care sunt întregul univers sub specie cogitationis; nu lucruri fizice și entități matematice, care sunt întregul univers sub specie schematismi et abstractionis; nu voinţele, care sunt întregul univers sub specie voli'-onis.

O altă distincție nu mai puțin greșită (și la care se referă în mod obișnuit cuvintele „conținut” și „formă”) detașează intuiția de expresie, este imaginea traducerii fizice a imaginii și plasează pe de o parte fantome ale sentimentelor, imagini ale bărbați, animale, peisaje

eseuri, acțiuni, aventuri și așa mai departe;! iar pe de altă parte, sunete, tonuri, linii, culori și așa mai departe, și el numește aceste lucruri exteriorul artei, iar pe acelea interiorul: una artă propriu-zisă, iar cealaltă tehnică. Deosebirea interioară și exterioară este un lucru ușor, cel puțin în cuvinte, mai ales atunci când motivele și modalitatea distincției sunt investigate în detaliu și când distincția

este aruncată fără a necesita vreun serviciu; atât de mult încât, dacă nu te gândești niciodată la asta, poate părea chiar indubitabil gândirii. Dar lucrurile merg diferit atunci când, ca în orice distincție, trecem de la distingere la stabilirea relației și unificare; pentru că, de data aceasta, întâlnim obstacole foarte disperate. Ceea ce acest timp s-a distins, fiind slab distins, nu poate fi unificat: cum poate ceva exterior, și străin de interior, să se alăture interiorului și să-l exprime? Un sunet sau o culoare exprimă o imagine fără sunet și culoare, un corp necorporal? în ce fel se poate îmbina în același act spontaneitatea imaginației și reflecției, sau mai degrabă acțiunea tehnică? Odată ce intuiția se distinge de expresie, iar una este de natură diferită de cealaltă, nu există ingeniozitate a termenilor mijlocii care să reușească să-i unească: toate procesele de asociere, de obișnuință, de mecanizare, de uitare, de instinct, pe care teologii le-au propus și s-au dus la îndeplinire cu trudă, lasă în cele din urmă să reapară defectul: de-aici expresia, de cealaltă. imaginea. Și se pare că nu există altă scăpare decât să te refugiezi în ipoteza unui mister, care, după gusturi uneori poetice și alteori matematice, se va prezenta drept a unei căsătorii misterioase sau a unui paralelism misterios psihofizic: primul, care este în sine un paralelism

depășit în mod fals; a doua, care este o căsătorie celebrată în secolele îndepărtate sau în întunericul incognoscibilului.

Dar, înainte de a recurge la mister (care este un refugiu pentru care se are mereu timp), trebuie să se caute dacă cele două elemente s-au distins în mod legitim, și dacă o intuiție, lipsită de expresie, există și este de conceput. Se poate ca lucrul să fie la fel de inexistent și de neconceput ca un suflet fără trup; despre care, să spun adevărul, s-a vorbit mult în filosofii nu mai puțin decât în religii, dar a vorbi despre ea nu înseamnă a fi experimentat și conceput. În realitate nu știm altceva decât intuiții exprimate: pentru noi un gând nu este un gând decât dacă este formulabil în cuvinte, o imaginație muzicală dacă nu este concretizată în sunete, o imaginație picturală dacă nu este colorată. Nu spunem că cuvintele trebuie rostite neapărat cu voce tare, iar muzica trebuie interpretată, iar pictura fixată pe o pânză sau un panou; dar cert este că, atunci când un gând este cu adevărat un gând, când a ajuns la maturitatea gândirii, cuvintele circulă prin organismul nostru, stimulând mușchii gurii și rezonând intern în urechea noastră; când muzica este cu adevărat muzică, zbârnâie în gât sau degetele tremură în timp ce alunecă peste tastaturile ideale; când o imagine picturală este reală din punct de vedere pictural, este plină de seve care sunt culori și se întâmplă că, acolo unde materialele de colorare nu erau la dispoziție, am colorat în mod spontan obiectele din jur printr-un fel de iradiere, așa cum se spune despre anumiţi isterici şi anumiţi sfinţi care înfăţişau cu imaginaţia stigmatele

pe mâini și picioare! Înainte de a se forma această stare expresivă a spiritului, gândirea, imaginația fizică, imaginea picturală, nu că ar exista fără expresii, nu existau deloc. A ceda preexistenței este al

unei persoane simple, dacă este simplitate să dai credință acelor poeți, pictori sau muzicieni impotenți, care au mereu capul plin de creații poetice, picturale și muzicale și nu reușesc decât să le traducă în formă exterioară. Fie pentru că, spun eu, sunt intoleranți la exprimare, fie pentru că tehnica nu a avansat suficient pentru a oferi mijloace suficiente pentru exprimarea lor. oferite cu multe secole în urmă, mijloace suficiente lui Homer, lui Fidias sau lui Apelles, nu le ofer lor, care poartă, să-i simtă, un fir mai mare în capetele lor vaste! Și uneori această credință naivă se naște dintr-o iluzie: adică atunci când, după ce am conceput și, în consecință, am exprimat, unele imagini individuale, atunci ne înțelegem greșit și credem că avem deja toate celelalte imagini pe care trebuie să le introducem într-o lucrare pe care o facem . nu posedă încă și legătura vitală care trebuie să le unească, care nu s-a format încă și, prin urmare, nici una, nici alta nu au existat.

Arta, înțeleasă ca intuiție, conform conceptului pe care l-am explicat, negat lumea fizică înainte de ea însăși și a considerat-o ca o construcție abstractă a intelectului nostru, nu știe ce să facă cu paralelismul substanței cogitant și al substanței extinse. , și nu trebuie să promoveze căsătorii imposibile, pentru că substanța sa gânditoare, eu sau, mai bine să spun, actul său intuitiv este perfect în sine și este același fapt pe care intelectul îl construiește apoi ca extins. Și cât de de neconceput este o imagine lipsită de expresie, în egală măsură

ir - 'REOrrT'”'· INTORNO ATTORTE 4° atât de imaginabilă, într-adevăr necesară din punct de vedere logic, este o imagine care este în același timp o expresie; adică că este cu adevărat o imagine. Dacă îi iei metrul poeziei, ritmul și cuvintele, rămâne, după cum cred unii, dincolo de toate acestea, gândirea poetică: nimic nu rămâne. Poezia s-a născut ca acele cuvinte, acel ritm și acel metru. Expresia nici măcar nu ar putea fi comparată cu epiderma unui organism, decât dacă spunem (și poate că acest lucru nu ar fi fals nici măcar în fiziologie), că întregul organism, în fiecare dintre celulele sale și în fiecare celulă de celule, este al meu epidermă.

Cu toate acestea, aș eșua în convingerile mele metodologice și în intenția mea de a face dreptate erorilor (și am făcut deja acest lucru dualității conținutului și formei, arătând adevărul către care ținea și pe care nu a putut să-l înțeleagă), dacă nu aș indica și care adevăr se află la baza acestei încercări de distincție a indistingabilului, a intuiției în intuiție și expresie. Fantezia și tehnica se disting pe bună dreptate, deși nu ca elemente ale artei, și sunt legate și unite între ele, deși nu în domeniul artei, ci în domeniul mai larg al spiritului în totalitatea sa; tehnice, adică practice, probleme de rezolvat, dificultăți de depășit, sunt cu adevărat oferite artistului și există cu adevărat ceva care, deși nu „fizic”, ci spiritual, așa cum este orice lucru real, poate, în ceea ce privește intuiția, metaforiza. pe sine ca fizician. Ce este acest lucru? Artistul, pe care l-am lăsat vibrant cu imagini exprimate care izbucnesc prin canale infinite din întreaga sa ființă, este un om întreg, și deci și un om practic; și, ca atare, avertizează mass-media să nu lase rezultatul muncii sale irosit

G Sposk

curent spiritual, și pentru a face reproducerea imaginilor sale posibilă și ușoară, pentru sine și pentru ceilalți; deci promovează acte practice, care servesc acelei lucrări de reproducere. Aceste acte practice sunt ghidate, ca orice act practic, de cunoaștere și de aceea sunt numite tehnice; și, ca practicieni, despărțiți de intuiția care este teoretică, ei apar externi acesteia și de aceea sunt numiți fizicieni; și ei iau acest nume cu atât mai ușor, cu cât sunt fixați și abstracti de intelect. În acest fel, scrierile și fonografiile se îmbină cu cuvintele și muzica, cu pânzele de pictură și mesele și pereții îmbrăcați în culori, cu sculptura și arhitectura pietrele cioplite, fierul și bronzul și alte metale topite, bătute și diverse forme. Cele două forme de actualitate sunt atât de distincte una de cealaltă încât se poate fi un mare artist și un prost tehnician, un poet care corectează prost dovezile versurilor sale, un arhitect care folosește material nepotrivit sau nu asigură suficientă statică. , un pictor care folosește culori care se modifică rapid: exemplele acestor slăbiciuni sunt atât de frecvente încât nu merită cheltuiala de a cita vreuna dintre ele. Dar ceea ce este imposibil este să fii un mare poet care nu armonizează liniile, un mare pictor care nu armonizează culorile, un mare arhitect care nu armonizează liniile, un mare compozitor care nu armonizează tonurile; și, pe scurt, un mare artist care nu se poate exprima. S-a spus despre Rafael că ar fi fost un mare pictor, chiar dacă nu ar fi avut mâini; dar nu că ar fi fost un mare pictor chiar dacă i-ar fi lipsit simţul desenului.

Și (să se noteze în treacăt, pentru că trebuie să procedez prin condensare) această transformare aparentă a intuițiilor în lucruri fizice - deloc analoge -

Transformarea aparentă a nevoilor și a muncii economice în lucruri și bunuri - explică, de asemenea, de ce am ajuns să vorbim nu numai despre „lucruri artistice” și „lucruri frumoase”, ci chiar și despre un „frumos al naturii”. Este evident că, pe lângă instrumentele care sunt modelate pentru reproducerea imaginilor, putem întâlni și obiecte deja existente, produse sau nu de om, care îndeplinesc acest rol, adică mai mult sau mai puțin potrivite pentru fixare. memoria intuițiilor noastre; iar aceste lucruri iau denumirea de „frumuseți naturale”, și își exercită puterea doar atunci când se știe să le prindă cu același suflet din care artistul, sau artiștii care le-au pus în valoare și le-au întemeiat, le-au învățat. și le-a însușit. „punctul de vedere” din care trebuie privite, legându-i astfel de intuiția lor. Dar adaptabilitatea mereu imperfectă, precum și fugacitatea și mutabilitatea „frumuseților naturale”, justifică și locul inferior care le este atribuit față de frumusețile produse de artă. Lăsăm pe seama retoriștilor sau bețivilor să afirme că un copac frumos, un râu frumos, un munte sublim, sau chiar un cal frumos și o frumoasă figură umană, sunt superioare loviturii de daltă a lui Michelangelo și versului lui

Dante; și spunem, cu mai multă cuviință, că „natura” este proastă în comparație cu arta și că este „mută” dacă omul nu o face să vorbească.

A treia distincție, care se străduiește și să distingă indistinctul, se agață de conceptul de expresie estetică și o împarte în două momente: a expresiei sau proprietății strict considerate și a frumuseții expresiei sau ornamentației; bazându-se pe ele clasificarea a două ordine de expresii, expresiile goale și cele

împodobită. o doctrină ale cărei vestigii pot fi văzute în toate domeniile diverse ale artei, dar care în niciuna nu a fost la fel de dezvoltată ca în aceea (cuvânt rău, unde poartă un nume celebru și se numește „Retorică”, și a avut o istorie lungă foarte lungă, de la retorii greci până în zilele noastre, și persistă în școli, în tratate și chiar în estetica de natură mai științifică, precum și (cum este firesc) în ideile vulgare, deși a pierdut, în zilele noastre. la fel de mult ca din vigoarea primitivă. Oamenii cu inteligență înaltă, prin forța inerției sau a tradiției, au acceptat-o sau au lăsat-o să trăiască timp de secole; iar rebelii rari nu au încercat aproape niciodată să-și reducă rebeliunea într-un sistem și să taie rădăcinile greșeala. Și răul pe care l-a făcut Retorica, cu ideea de vorbire „ornată” la fel de diferită și mai valoroasă decât vorbirea „dezgolită”, nu s-a limitat doar la cercul esteticii, ci s-a revărsat în cel al critica , și chiar deseori a educației literare, pentru că, pe cât de incapabil să dea seama de frumusețea sinceră, era atât de potrivită pentru a oferi o justificare aparentă a frumuseții de foc și pentru a încuraja scrisul într-o formă pompoasă, afectată și nepotrivită. Totuși, despărțirea, pe care o introduce și pe care se bazează, se contrazice logic, deoarece, așa cum este ușor de demonstrat, distruge conceptul Însuși, care presupune că se împarte în proști, și obiectele, pe care presupune că le împart. în clase. O expresie adecvată, dacă este adecvată, este și frumoasă, deoarece frumusețea nu este altceva decât determinarea imaginii și, prin urmare, a expresiei; și, dacă numind-o gol se dorește să avertizeze că lipsește ceva care ar trebui să fie acolo, în acest caz este impropriu și deficitar, adică nu este sau nu este încă o expresie. Dimpotrivă, o expresie ornamentată, dacă

este expresivă în fiecare parte, nu se poate spune că este împodobită, ci la fel de goală ca cealaltă și, la fel de mult ca cealaltă, a sa; dacă conține elemente inexpresive, adăugate, extrinseci, nu este frumos, ci urât, adică nu este sau nu este încă expresie; pentru a fi astfel, ea trebuie să se purifice de mințile străine (la fel ca celelalte creșteri ale elementelor deficitare).

Expresia și frumusețea nu sunt două concepte, ci doar unul, pe care este legitim să îl desemnăm cu unul sau altul cuvânt sinonim: imaginația artistică este întotdeauna corporală, dar nu este obeză,

întotdeauna îmbrăcată în sine și niciodată încărcată cu altceva sau " împodobită”. În mod esențial, chiar și sub această distincție foarte falsă a pândit o problemă și pentru aceasta necesitatea de a face o distincție; iar problema (după cum se poate deduce din unele locuri în Aristotel, și psihologia și epistemologia stoicilor și după cum este cel mai clar în discuțiile retoricienilor italieni din secolul al XVII-lea) se referea la relațiile dintre gândire și imaginație, filozofie și poezie. , logică și estetică („dialectică” și „retorică”, după cum se spunea în continuare, „pumnul închis” și „pumnul deschis”); iar expresia „god” se referea la gândire și filozofie, iar expresia „împodobit” la fantezie și poezie. Dar nu este mai puțin adevărat că această problemă a distincției dintre cele două forme ale spiritului teoretic nu a putut fi rezolvată în domeniul uneia dintre ele, al intuiției sau al expresiei, unde nu se va găsi niciodată altceva decât fantezie, poezie, estetica, și Introducerea necuvenită a logicii nu va arunca decât o umbră înșelătoare asupra ta, făcând ca inteligența să fie umbrită și ridicată și să ia vederea artei în plenitudinea și franchețea ei, fără a-i da aceea a logicii și gândirii.

5' BRFVTAPTO Г>T FSTFTICA

Dar cel mai grav prejudiciu pe care doctrina retorică a expresiei „ornate” l-a provocat sistemului I! acţiunea teoretică a formelor spiritului uman, privind tratarea limbajului; pentru că, atunci când sunt admise expresii gramaticale simple și simple și expresii ornamentate sau retorice, limbajul este în mod necesar agregat la expresii goale și referit la gramatică și, ca o consecință ulterioară (ne găsirea locului, gramatica gramaticală, în retorică și estetică), la logică. , unde i se atribuie biroul subordonat de ui semiotica sau ars significandi. De fapt, concepția logicistă a limbajului este strâns legată și merge mână în mână cu doctrina retorică a expresiei; și împreună s-au născut în vremurile elene și încă trăiesc împreună, deși contrastați, în vremurile noastre. Rebeliile împotriva logicismului în doctrina limbajului au fost la fel de rare și au avut un efect la fel de puțin ca cele împotriva retoricii; și numai în perioada ronautică (precedată de Vico cu un secol mai devreme) unii gânditori, sau în anumite cercuri specifice, au dezvoltat o conștientizare vie a naturii fantastice sau metaforice care este proprie limbajului și a celei mai strânse legături pe care aceasta o are cu poezia. decât cu logica. Cu toate acestea, chiar și printre cei mai buni, pe măsură ce a persistat o idee mai mult sau mai puțin extra-artistică a artei (conceptualism, moralism, hedonism etc.), a persistat o repulsie foarte puternică față de identificarea limbajului și a poeziei. Ceea ce pentru noi, însă, ni se pare pe cât de inevitabil, pe atât de ușor, după ce a stabilit conceptul de artă ca intuiție și intuiția ca expresie și și-a afirmat implicit identitatea cu limbajul: întotdeauna,

desigur, acel limbaj să fie conceput în toată întinderea sa (fără a-l restrânge arbitrar la așa-zisul limbaj articulat și a exclude în mod arbitrar tonica, mimica, graficul), și în toată intensitatea sa, adică luată în realitatea sa care este actul de a vorbi în sine, fără a-l falsifica în abstracțiile gramaticii și ale vocabularelor și fără să-ți

imaginezi prostește că omul vorbește cu vocabular și gramatică. Omul vorbește în fiecare clipă ca poetul, pentru că, ca și poetul, își exprimă impresiile și sentimentele în forma care se numește conversațională sau familiară și care nu este despărțită prin nici un abis de celelalte forme care se numesc proză, proză-poetică. , narațiune, epic, dialog, dramatic, liric, melic, cântat și așa mai departe. Și dacă omului în general nu îi va deranja să fie considerat poet și întotdeauna poet (cum este, în virtutea umanității sale), poetul nu trebuie să deranjeze să fie alăturat umanității comune, pentru că numai această conjuncție explică puterea, acea poezie, înțeleasă. în sens îngust și august, are în toate sufletele omenești. Dacă poezia ar fi o limbă separată, un „limbaj al zeilor”, oamenii nu ar înțelege-o; și, dacă îi înalță, îi ridică nu deasupra, ci în sine: adevărata democrație și adevărata aristocrație, chiar și în acest caz, coincid. Coincidența artei și a limbajului, ceea ce înseamnă, așa cum este firesc, coincidență a Esteticii și Filosofiei limbajelor, definibile unul de celălalt, adică identice; pe care am îndrăznit să o pun acum câțiva ani în titlul tratatului meu de estetică, care cu adevărat nu a omis să aibă efect asupra multor lingviști și filozofi de artă, din Italia și din afara Italiei, așa cum se vede din belșug „literatură” care a apărut în jurul lui.

Studiilor despre artă și poezie această identificare va aduce beneficiul purificării lor de reziduurile hedoniste, moraliste și conceptualiste, care se găsesc încă din abundență în critica literară și artistică. Dar nu foarte remarcabil va fi beneficiul care va veni din studiile lingvistice, care trebuie să scape de metodele fiziologice, psihologice și de altă natură fiziologică acum la modă, și să fie libere de teoria mereu recurentă a originii convenționale și a limbajului care aduce cu ea. , prin reacție inevitabilă, corelatul inevitabil al teoriei mistice. Nu va mai fi necesar, nici aici, să construim paralele absurde sau să promovăm misterioasa ma-d'imonì între imagine şi semn; dat fiind că limbajul nu mai este conceput ca un semn, ci ca o imagine semnificativă, adică ca un semn în sine, și deci colorat, sonor, cântând. Imaginea semnificativă este opera spontană a imaginației, în timp ce semnul, în care omul este de acord cu omul, presupune imaginea și deci limbajul; iar, atunci când se insistă să explice vorbirea prin conceptul de semn, este în cele din urmă forțat să recurgă la Dumnezeu, ca dăruitor al primelor semne, adică să presupună limbajul în alt mod, referindu-l la incognoscibil.

Voi încheia trecerea în revistă a prejudecăților asupra artei cu cea mai folosită pentru că se amestecă cu viața cotidiană a criticii și istoriografiei artistice: cu prejudecata posibilității de a distinge mai multe sau mai multe forme particulare de artă, fiecare determinabilă prin conceptul său particular și în limitele sale, și prevăzut cu propriile sale legi. Această doctrină eronată se conturează în două serii sistematice, una

care este cunoscută ca teoria genurilor literare și artistice (liric, dramă, roman, poem epic și romanesc, idilă, comedie, tragedie; sacru, civil, familie, natură vie, natură moartă, peisaj, pictură cu flori și fructe; eroic, funerar, sculptură costumă; muzică de cameră, biserică, teatru; arhitectură civilă, militară, ecleziastică etc., etc.), iar cealaltă ca teorie a artelor (poezie, pictură, sculptură, arhitectură, muzică, artă actoricească, grădinărit, etc etc.); iar una uneori funcționează ca o subdiviziune a celeilalte. Această prejudecată, de altfel de origine uşoară, îşi are şi primele monumente ilustre în cultura elenă şi a pierit şi ea în zilele noastre. Mulți esteticieni compun încă tratate despre estetica tragicului sau a porumbului și a liricului sau umorului, și estetica picturii sau a muzicii sau a poeziei (cea din urmă purtând vechiul nume de Poetică); și, ceea ce este mai rău (din moment ce acei esteticieni sunt slab educați și scriu pentru distracție solitar sau pentru activități academice), criticii, judecând operele de artă, nu au oprit complet obiceiul de a le compara cu genul sau arta particulară în care , după ei, ar cădea; și, în loc să clarifice dacă o operă este bună sau rea, ei continuă să-și raționeze impresiile înțelegând că ea observă bine, sau rău, încalcă legile dramei sau romanului sau picturii sau basoreliefului. Practica dezvoltării poveștilor artistice și literare ca povești de genuri și prezentarea artiștilor ca iubitori ai unuia sau acela, este, de asemenea, foarte populară; și opera unui artist, care are întotdeauna o unitate de dezvoltare, indiferent de forma pe care o ia, fie că este liric, fie roman sau drunma,

Γ"

PBΓ 'TA,βTO ΓT Γ–ΈT1 ·

împărțiți în atâtea casete câte genuri există; deci Ludovico Ariosto, p. de exemplu, odată ce apare printre iubitorii de poezie latină ai Renașterii, un altul printre liricii vernaculari, un al treilea printre autorii primelor satire italiene, un al patrulea printre autorii primelor comedii și o al cincilea printre desăvârșitorii cavalerismului. poezia: ca și cum poezia latină și vulgară și satira și comedia și poezia nu ar fi întotdeauna același poet Ariosto în diferitele încercări și forme și în logica dezvoltării sale rituale.

Nu înseamnă că teoria genurilor și a artelor nu a avut și nu are dialectica ei internă și autocritica ei, sau ironia ei, așa cum preferați să o numiți; și nimeni nu știe că istoria literară este plină de aceste cazuri, de un gen consacrat la care un artist strălucit jignește cu opera sa, stârnind dezaprobarea criticilor: o dezaprobare care însă nu reușește să-i înăbușe admirația și popularitatea operei. , pentru ca până la urmă, neputând să dăm vina pe artist și nevrând să dăm vina pe criticul de gen, ajungem de obicei la un compromis, iar genul se extinde sau acceptă pe lângă el, ca un ticălos legitim, a ni ovo: și compromisul durează din cauza inerției, până când o nouă operă de geniu vine să deranjeze din nou norma stabilită. O ironie a doctrinei este și imposibilitatea, în care se află teoreticienii ei, de a delimita logic genurile și artele: toate definițiile, din efeze elaborate, examinate puțin îndeaproape, fie se estompează în definiția generală a artei, fie literatura arată ridicări ale operelor de artă individuale la gen și normă și, prin urmare, nu pot fi reduse la termeni riguroși ai logicii. Și la ce absurdități duce efortul

Dacă determinați cu rigurozitate ceea ce este indeterminabil datorită caracterului contradictoriu al presupunerii, puteți vedea chiar și la mari, chiar și la Lessing, care au ajuns la acest gând extravagant, că pictura reprezintă „corpuri”: corpuri, și nu acțiuni și nu. suflete, și nu sufletul și acțiunea pictorului! Se vede și din întrebările care apar logic din ilogic: adică, dat un domeniu specific fiecărui gen și fiecărei arte, care gen sau care artă este superioară: pictura va fi superioară sculpturii, drama operei? — și, recunoscând cu acele diviziuni punctele forte ale fiecărei arte, dacă nu este convenabil să unim forțele separate într-un gen de artă, care să le zdrobească pe celelalte ca o coaliție de armate o singură armată: Opera, p. exemplu, în care poezia, muzica, arta scenă și decorarea se unesc , nu va explica oare o putere estetică mai mare decât un simplu Lied goethean sau un dLegno leonardesc? Întrebări și distincții și definiții și judecăți, care mută simțul artistic și poetic la revoltă, care iubește fiecare operă în sine, pentru ceea ce este, ca o făptură vie, individuală și incomparabilă, și știe că fiecare operă are propria sa lege individuală. și valoarea sa deplină și de neînlocuit; de unde a apărut discordia dintre judecata afirmativă a sufletelor artistice și judecata negativă a criticilor profesioniști și între afirmativul celui din urmă și negativul celui dintâi; iar criticii profesioniști, nu fără un motiv întemeiat, trec uneori drept pedanți, deși sufletele artistice sunt la rândul lor „profeți dezarmați”, adică incapabili să raționeze și să deducă teoria corectă imanentă în judecățile lor și să o contrasteze cu pedanteria lor. adversarii .

Care teorie corectă este tocmai un aspect al concepției artei ca intuiție sau intuiție

liric; și, întrucât fiecare operă de artă exprimă o stare de spirit, iar starea de spirit este individuală și mereu în mișcare, intuiția importă intuiții infinite care sunt imposibil de redus la un catalog de genuri, dacă nu este ea însăși compusă dintr-un număr infinit de casete și , adică nu mai de genuri, ci de intuiții. 1 deoarece, pe de altă parte, contează individualitatea intuiției, precum și individualitatea expresiei, iar un tablou se distinge de un alt tablou doar de o poezie, iar pictura și poezia nu diferă prin sunetele care bat aerul și pentru culorile care sunt refractate de lumină, dar pentru ceea ce pot spune spiritului pe măsură ce sunt interiorizate în spirit, este zadarnic să apelăm la mijloacele abstracte de expresie pentru a construi celelalte serii de genuri sau de clase: adică a spune, orice teorie a diviziunii artelor este neîntemeiată. Genul sau clasa este, în acest caz, doar unul, arta însăși sau intuiția, unde operele de artă individuale sunt apoi infinite: toate originale, fiecare intraductibil pentru celălalt (deoarece traducerea, traducerea cu venă artistică, înseamnă a creează o nouă operă de artă), fiecare neîmblânzit de intelect. Între universal și particular nu există nici un element intermediar interpus filozofic, nici o serie de genuri sau specii, de generali. Nici artistul care produce artă, nici spectatorul care o contemplă nu au nevoie de altceva

decât de universal și individual, sau, mai bine, de universalul identificat: activitatea artistică universală, care s-a contractat și concentrat în întregime în reprezentarea unui singur. stare de spirit.

Totuși, dacă artistul pur și criticul pur și, în același timp, filozoful pur, nu se întâlnesc cu generalul

ralia, cu genuri sau clase, acestea își păstrează, în alte privințe, utilitatea; iar această utilitate este latura adevărată, pe care nu o voi lăsa fără mențiune, a acelor teorii eronate. Este cu siguranță util să construim o rețea de generalități, nu pentru producția de artă, care este spontană, și nu pentru judecată, care este filosofică, ci pentru a colecta și circumscrie într-o anumită formă, pentru uzul atenției și al memoriei, infinitul. intuiții unice, să numere cumva nenumăratele opere de artă unice. Și aceste clase, așa cum este firesc, vor fi întotdeauna conduse fie în funcție de imaginea abstractă, fie de expresia abstractă și, prin urmare, ca clase de stare de spirit (genuri literare și artistice) și clase de mijloace expresive (arte). Nici nu merită să obiectăm aici că diversele genuri și arte sunt arbitrar distincte și că dihotomia generală în sine este arbitrară; întrucât se admite cu siguranță că procedura este arbitrară, dar arbitrariul devine atunci inofensiv și util, prin însuși faptul că orice pretenție la un principiu și criteriu filosofic de judecată a artei este înlăturată de la ea. Acele genuri și clase facilitează cunoașterea artei și a educației artistice, primului oferind ca indice al celor mai importante opere de artă, celui din urmă o sumă a celor mai urgente avertismente pe care le sugerează practica artei. Totul este să nu confundăm indici cu realitatea, iar evenimentele sau imperativele ipotetice cu imperativele categorice: o confuzie la care se conduce cu ușurință, dar căreia trebuie și poate rezista. Cărțile despre instituțiile literare, despre retorică, despre gramatică (cu împărțirile în părți de vorbire și cu legile morfologice și sintactice), despre arta compoziției muzicale, despre metrică, despre pictural și așa mai departe, sunt în principal indici și precepte; dar, în al doilea rând

loc, în ele se manifestă tendințe spre anumite expresii ale artei, caz în care urmează să fie considerate drept artă încă abstractă, artă în pregătire (arte poetice ale clasicismului și romantismului, gramatici puriste sau populare etc.) și, în al treilea rând, există sunt încercări de înțelegere filozofică a temei lor, afectate de eroarea care a fost criticată a diviziunii genurilor și a artelor care apoi, datorită contradicțiilor sale, deschide calea către adevărata doctrină a individualității artei.

Cu siguranță, această doctrină produce, la prima vedere, un fel de nedumerire: intuițiile individuale originale, intraductibile, neclasificabile par să scape de stăpânirea gândirii, care nu le-ar putea domina decât relaționându-le între ele; și tocmai acest lucru pare a fi interzis de doctrina care s-a dezvoltat, care mai degrabă

decât să fie liberală și libertariană, are chiar un aer de anarhist sau anarhid.

Un mic poem este estetic egal cu un pr>em; un tablou minuscul sau o schiță, la un altar sau o frescă; o scrisoare poate fi o operă de artă, nu mai puțin decât un roman; chiar şi o traducere frumoasă este la fel de originală ca o lucrare originală 1 Aceste propoziţii vor fi de nerefuzat, deoarece sunt deduse logic din premise bine stabilite; vor fi adevărate, deși (și acesta este, fără îndoială, un mister) paradoxale, adică contrastante cu părerile vulgare: dar oare nu vor avea și ele, probabil, nevoie de ceva complement? Trebuie să existe și o modalitate de a ordona, de a subordona, de a conecta și de a înțelege și de a domina învăluirea intuițiilor, dacă nu vrem să pierdem creierul din spatele lor.

II - PREJUDICII ÎN PRIVIRE LA ART

6^

Și așa este de fapt și, negând valoarea teoretică clasificărilor abstracte, nu s-a intenționat să o negăm acelei clasificări genetice și concrete, care nu este „clasificare” până la urmă și care se numește Istorie. În istorie fiecare operă de artă își ia locul cuvenit, acela și nu alta: bala-tetta lui Guido Cavalcanti și sonetul lui Cecco Angiolieri, care par un suspin sau râsul unei clipe, și Comedia lui Dante, care pare să rezumă în sine un mileniu de spiritul uman, Maccheronee lui Merlin Cocaio, care batjocorește la scăderea Evului Mediu și traducerea elegantă din secolul al XVI-lea a Eneidei de Annibal Caro, proza uscată a lui Sarpi și proza iezuită cu frunze a lui Daniello Bartoli; fără să fie nevoie să judecăm ca neoriginal ceea ce este original pentru că trăiește, mic ceea ce nu este nici mic, nici mare pentru că scapă măsurători; sau vom spune, dacă ne place, mic și mare, dar metaforic, cu intenția de a exprima o anumită admirație și de a evidenția anumite relații (departe de aritmetice sau geometrice) de importanță. Iar în istorie, care devine din ce în ce mai bogată și mai specifică, și nu în piramidele conceptelor empirice, care devin din ce în ce mai goale cu cât se ridică și se subțiază mai mult, găsim legătura dintre toate operele de artă sau toate intuițiile, pentru că în istoria ele apar legate organic, ca etape succesive și necesare în dezvoltarea spiritului, fiecare notă a poemului etern, care armonizează în sine toate poeziile individuale.

Și

пт

r'STC al art

ÎN DUHUL ȘI SOCIETATEA UMANEj|

Disputa asupra dependenţei sau independenţei artei a avut cea mai mare fervoare în perioada romantică, când a fost inventat motto-ul „1 artă de dragul artei”, iar, ca o aparentă antiteză, cealaltă „artă pentru viaţă”.»; şi deja de atunci era agitată, să spun adevărul, mai degrabă

printre scriitori şi artişti decât printre filozofi.În ziua de azi şi-a pierdut interesul, căzând într-o temă cu care începătorii se joacă şi îşi desfăşoară exerciţiile, şi ca subiect de* oraţii. academic. Ei bine, chiar înainte de pe-| Sunt romantic, iar vestigiile lui pot fi deja observate în cele mai vechi documente de reflecție, în artă; iar filozofii Esteticii înșiși, chiar și atunci când par să o neglijeze (și cu siguranță o disprețuiesc în forma ei vulgară), de fapt se gândesc la ea, într-adevăr se poate spune că nu se gândesc la nimic altceva decât la ea. Pentru că, a discuta despre independența și dependența, autonomia și heteronom-ul artei, înseamnă, în ultimă instanță, căutarea arteziei, ononsiei și, dacă este, a cărui principiu depinde de cel al altei activități, este, în esență, că altă activitate, și deține pentru sine o existență mai tativă sau convențională: arta, care depinde de moralitate, plăcere sau filozofie, este moralitate, p'icere sau filozofie, și nu artă. Asta dacă nu o faci

Dacă locul artei în spirit 65 este considerat a fi dependent, este necesar să se investigheze pe ce se bazează independența ei, adică în ce fel se distinge arta de moralitate, plăcere, filozofie și toate celelalte lucruri; adică ce este și să postulez așa ceva ca fiind cu adevărat autonom. De asemenea, se poate întâmpla ca aceiași oameni care afirmă natura originală a artei să afirme apoi că aceasta, deși își păstrează propria natură, este supusă unei alte forme de demnitate superioară și (cum s-a spus cândva) să acționeze ca roabă a eticii, ministru al politicii. iar turcimanna la știință; dar asta ar dovedi doar că există oameni care au obiceiul de a se contrazice sau de a-și lăsa gândurile în dezacord: oameni uluiți, a căror existență chiar nu are nevoie de nicio dovadă. Vom încerca, la rândul nostru, să nu cădem într-o asemenea stupoare; și, după ce am clarificat deja că arta se deosebește de așa-numita lume fizică ca spiritualitate și de activitatea practică morală și conceptuală ca intuiție, nu ne vom mai îngrijora și ne vom propune, odată cu acea primă demonstrație, să fim demonstrate împreună. independenţa art.

Totuși, o altă problemă este implicită în disputa de dependență sau independență, despre care nu am discutat intenționat până acum și pe care o voi examina acum. Independența este un concept de relație și, în acest sens, absolut independent nu este altceva decât absolutul sau relația absolută: fiecare formă și concept anume este independent într-un sens și dependent în altul, adică independent și dependent în același timp. timp . Dacă nu ar fi așa, spiritul și realitatea în general ar fi fie o serie de absolute juxtapuse, fie (ceea ce este același lucru) o serie de nimicuri juxtapuse. Indi-

panta unuia. arma presupune materia asupra căreia se exercită, așa cum am văzut deja în dezvoltarea genezei artei ca formare intuitivă a unei materie sentimentale sau pasionale; și, în independență absolută, lipsită de toate materialele și hrana, forma însăși, goală, s-ar anula. Dar întrucât independența recunoscută implică faptul că o activitate poate fi considerată ca stă la baza principiului alteia, dependența

trebuie să fie de natură să garanteze independența. Ceea ce nu ar fi garantat nici măcar în ipoteza că o activitate a fost făcută să depindă de cealaltă în același mod în care cealaltă de una, ca două forțe opuse și dintre care una nu o depășește pe cealaltă. pentru că, dacă nu o depășește, există impediment și stază reciprocă, iar, dacă o învinge, dependență pură și simplă, care a fost deja exclusă. Așadar, luând în considerare chestiunea în general, se pare că nu există alt mod de a gândi independența și dependența diferitelor activități spirituale decât a le concepe în raportul de condiție la condiționat, în care condiția dată depășește condiția care o presupune. , și, devenind apoi la rândul său o condiție, dând naștere unei noi condiții condiționate, constituie o serie de dezvoltare. Nu ar exista niciun alt defect care să fie atribuit acestei serii, cu excepția faptului că prima dintre ele este o condiție fără o condiție condiționată anterioară, iar ultima este o condiție condiționată care, la rândul său, nu este o condiție, cu o dublă întrerupere a The însăși legea dezvoltării.Acest defect, însă, se remediază și dacă ultimul se face condiția primului și primul este condiționat al ultimului, adică dacă seria este concepută în acțiune reciprocă sau, mai bine spus (și să abandoneze orice frazeologie naturalistă), ca cerc.

П'-π. Г"·4T0 de artă în concepția putredă 67 care pare singura cale de ieșire din dificultățile în care se zbate celelalte concepții despre viața spirituală, precum cea care o face să constea într-o colecție de facultăți independente și irelative ale -Sufletului, sau a ideilor de valoare independente și nerelative, cum ar fi aceea care subordonează toate facultățile sau ideile de valoare diferite unei singure și le rezolvă în aceea, care rămâne imobilă și impotentă sau, mai subtil, le concepe ca stadii necesare ale o dezvoltare liniară, care duce de la un prim irațional la un ultim care ar dori să fie foarte rațional, m, este atunci suprarațională și, ca atare, și irațională.

Dar va fi potrivit să nu insistăm pe această schemă destul de abstractă, ci în schimb să luăm în considerare modul în care este implementată în viața spiritului, pornind de la spiritul estetic. În acest scop vom reveni încă o dată la artistul, sau om-artist, care a încheiat procesul de eliberare de frământările sentimentale și a obiectivat acest lucru într-o imagine lirică, adică a realizat artă. În această imagine își găsește satisfacția, pentru că a muncit și s-a îndreptat spre ea: toată lumea cunoaște, într-o oarecare măsură, bucuria exprimării perfecte pe care cineva este capabil să o dea propriilor emoții, și bucuria pentru cele ale altora, care sunt și ale noastre, contemplate în lucrările altora, care sunt într-un anumit fel ale noastre și pe care le facem proprii. Dar este satisfacția definitivă? Numai omul-artist se îndreptase spre imagine? Spre imagine și spre altceva în același timp: spre imagine ca om-artist, și către altceva ca artist-om; spre imaginea din prim-plan, dar, din moment ce prim-planul este legat de al doilea și al treilea plan, de asemenea, spre al doilea și al treilea plan, apare imediat

C°

РЫПГЫР'O DI τ-~™——

minte către primul și indirect către al doilea și al treilea. Iar acum că s-a ajuns la primul etaj, al doilea se ridică imediat în spatele

lui, iar dintr-un scop indirect devine direct; și apare o nouă nevoie și începe un nou proces. Nu, minte, că puterea intuitivă lasă loc unei alte puteri, aproape ca o întorsătură a plăcerii sau a serviciului; m, aceeași putere intuitivă, sau mai degrabă spiritul însuși, care mai înainte părea a fi, și într-un anumit sens era, toată intuiția, realizează în sine noul proces, care ia naștere din măruntaiele primului. Nu „un suflet deasupra altuia” luminează în noi (și de data aceasta mă voi folosi de cuvântul lui Dante), ci un singur suflet, care se adună mai întâi cu totul într-o singură „virtute” și care „se pare că nu mai înțelege nimic”, mulțumit numai în acea virtute (după imaginea artistului) își găsește în acea virtute, împreună cu satisfacția sa, nemulțumirea lui: satisfacția lui, pentru că îi dă tot ce poate dărui și este așteptat de la ea; nemulțumirea lui, căci, obținând acel totul, săturandu-l cu ultima lui dulceață, „asta cere și este recunoscător pentru asta”: cere satisfacerea noii nevoi, care a apărut grație primei satisfacții și care, fără asta înainte, nu ar putea apărea. Și știm cu toții, din experiență continuă, noua nevoie din spatele formării imaginilor. Ugo F scolo are o intriga amoroasa cu contesa Arese; și ce este acea dragoste și ce femeie este acea femeie, nu este conștient de el, așa cum reiese din scrisorile pe care i le-a scris și care pot fi citite în tipar. Eu' .re, in momentele in care o iubeste, acea femeie este universul lui, iar el simte posesia pe care o are ca pe cea mai inalta fericire, iar, in entuziasmul admiratiei, ea ar vrea sa-l faca pe muritor nemuritor, ea.

 transfigura pământească în divin în credinţele viitorului, săvârşind un nou miracol în virtutea iubirii. Și o vede deja luată în Empyrean, obiect al închinării și al rugăciunilor:

Și vei avea, dumnezeiesc, voturile

printre imnurile mele ale insubri nepoți I

Fără ca această metamorfoză a iubirii să fi fost tânjită și tânjită cu cea mai mare seriozitate pentru o clipă (îndrăgostiții, și chiar domnii filosofi, dacă au fost vreodată îndrăgostiți, pot atesta că această prostie se dorește serios), oda ei. prietenul vindecat nu s-ar fi format în spiritul lui Foscolo; iar imaginile, în care el reprezintă farmecul plin de pericol al zeiței-prietenului său, nu s-ar fi prezentat la fel de vii și spontane precum sunt.Dar acel imbold de suflet devenit acum o reprezentare uric magnifică, ce era? Foscolo, soldat, patriot, cărturar, agitat de atâtea nevoi spirituale, chiar s-a epuizat în acea dorință? și chiar a funcționat acest lucru atât de energic la el, încât s-a transformat în acțiune și, într-un fel, a dat direcție vieții sale practice? 11 Foscolo, la fel cum în cursul relațiilor amoroase nu-i lipsise din când în când clarviziunea, tot așa, în fața poeziei sale, potolindu-se frământările creatoare, întorcându-se în sine și recâștigând sau dobândind clarvedere deplină, se întreabă și încearcă să stabilească ce a vrut sau a meritat cu adevărat acea femeie. Poate că un firicel din acest scepsis se strecurase deja în el în timpul formării imaginii, dacă urechile noastre nu sunt înșelate auzind, ici-colo, în odă, niște accente de ironie elegantă față de femeie, și ale poetului față de sine. : coasa

că în. un spirit mai naiv nu ar fi reușit și poezia ar fi ieșit atunci cu totul naivă. Totuși, Foscolo, poet ajuns la desăvârșire, și deci nu mai poet (decît să învie ca poet), simte acum nevoia să-și cunoască starea reală, nu-și mai formează imaginea pentru că și-a format-o, nu fantezand dar percepand si povesteste ("acea femeie", va spune mai tarziu despre "divin", "avea o bucata de creier in loc de inima"); iar imaginea lirică se schimbă, pentru noi și pentru noi, într-o bucată de autobiografie sau într-un i (recepție-

Cu percepția am intrat într-un câmp spiritual nou și vast; și, într-adevăr, nu sunt suficiente cuvinte pentru a-i satiriza pe acei gânditori care, acum, ca și în trecut, confundă imaginea și percepția și fac din imagine o percepție (arta ca portret sau copie sau imitație a naturii, sau istoria individului și a vremurilor, etc.), și, cu atât mai mult, a percepției un fel de imagine, care ar fi cuprinsă cu „simțurile”. Dar percepția nu este nici mai mult, nici mai puțin decât o judecată completă, iar ca judecată ea importă o imagine și categoria sau sistemul de categorii mentale care domină imaginea (realitatea, calitatea etc.); iar în ceea ce privește imaginea, există o sinteză estetică a priori a simțirii și a fanteziei (intuiție), este o nouă sinteză, a reprezentării, categoriei, a subiectului și predicatului, „sinteza logică a priori”, din care a crescut. repetând tot ce s-a spus despre celălalt și, în primul rând, că în el conținutul și forma, reprezentarea și categoria, subiectul și predicatul nu sunt ca două elemente unite printr-un al treilea, ci reprezentarea este ca o categorie, și categoria

in-r, plasat ρ^,τ/αετρ în spiritul 71 goria ca reprezentare în unitate inseparabilă: subiectul este subiect numai în predicat, iar predicatul este predicat numai în subiect. Nici percepția nu este un act logic printre alte acte logice, sau cel mai rudimentar și imperfect dintre ele; dar cine știe să dezgroape toate comorile pe care le conține nu trebuie să caute în afara ei celelalte determinări ale logicii, pentru că din percepție ia naștere (și ea însăși este această geminare sintetică) conștiința a ceea ce s-a întâmplat cu adevărat, care în ea formele literare eminente iau numele de istorie, iar conștientizarea universalului, care în formele sale eminente ia numele de sistem sau filozofie; iar filosofia și istoria, pentru nici un alt motiv decât legătura sintetică a judecății perceptive din care sunt. născuți și în care trăiesc, constituie unitatea superioară pe care filozofii au descoperit-o, identificând filosofia și istoria, și pe care oamenii de bun simț o descoperă, în felul lor, observând mereu că ideile suspendate în aer sunt niște fantome, iar ceea ce singur este adevărat, și care singur merită să fie cunoscut, ele sunt faptele care se întâmplă, faptele reale. Și, de asemenea, percepția (varietatea percepțiilor) poate explica de ce intelectul uman lucrează să le depășească și să le suprapună o lume de tipuri și legi, guvernată de măsurători și relații matematice; adică pentru ca, pe lângă filozofie şi istorie, să se formeze ştiinţele naturii şi matematica.

Nu este sarcina mea aici să dau o schiță a logicii, așa cum am dat și dau una a esteticii; și de aceea, lăsând deoparte determinarea și dezvoltarea cadrului logicii, și al cunoașterii intelectuale,

perceptive sau istorice, voi relua firul dezvoltării, nemaiîncepând de această dată de la

spirit artistic și este intuitiv, dar din cel logic și istoric, care a depășit intuitivul, procesând imaginea în percepție. Spiritul găsește satisfacție în această formă? Cu siguranță: toată lumea cunoaște dezavantajele foarte vii ale cunoașterii și științei; toată lumea cunoaște drept dovadă dorința care ne invadează de a descoperi fața realității, ascunsă de iluziile noastre; și, oricât de groaznică ar fi acea față, descoperirea nu este niciodată separată de o plăcere profundă, de satisfacția în posesia adevărului. Dar această satisfacție, spre deosebire de precedentul artei, este completă și terminală? pe lângă satisfacția de a cunoaște realitatea, nu apare, poate, nemulțumirea? Și acest lucru este foarte sigur; și acea nemulțumire de a fi cunoscut același lucru (cum știe toată lumea și din experiență) cu dorința de acțiune: a cunoaște situația reală a lucrurilor este bine, dar a o cunoaște pentru a acționa; cunoaste lumea, excelent, dar sa o schimbi: tempus cognoscendi, tempus destruendi, tempus re-novandi. Niciun om nu se oprește în cunoaștere, nici măcar scepticii sau pesimiștii, care, drept consecință, d. acea cunoaștere, își asumă cutare sau cutare atitudine, adoptă cutare sau cutare formă de viață. Este deja fixarea cunoștințelor dobândite, acea „deținere” după „a înțeles”, și fără de care (ca să-l folosim din nou pe Dante) „nu există știință”, formarea tipurilor și a legilor și a canoanelor de măsură, a Naturalului și a matematicii. științele, pe care tocmai le-am menționat, erau o modalitate de a trece dincolo de actul teoriei, de a trece la actul de acțiune. Și nu numai că toată lumea știe prin dovezi și poate verifica întotdeauna prin testarea faptelor, că lucrul la care merge așa , dar dacă te gândești bine, vezi că nu putea să nu meargă așa.La un moment dat (și chiar acum de destul de mulți, platoniciști și mi-

 Sticii și asceții inconștienți) se credea că știind că ridic sufletul la un Dumnezeu, la o idee, la o lume de idei, la un Absolut, deasupra fenomenului Singurul uman lume; si era firesc ca, cand 1 'a-; sufletul, înstrăinat de el însuși cu un efort împotriva naturii, ajunsese în acea sferă superioară, prostește dacă se întorcea pe pământ: putea și trebuia să rămână - acolo, veșnic fericit și inactiv: acel gând, care nu mai era un gând, ima ca un meci! realitatea, care nu era realitate. Dar, din moment ce (autori Vico și Kant și Hegel și ereziarhi similari) 1 cunoaștere a coborât pe pământ și nu este concepută ca o copie mai mult sau mai puțin plictisitoare a unei realități imobile, ci ca o lucrare umană continuă, care produce nu abstracte. idei, ci concepte conceptuale, care sunt silogisme și judecăți istorice, percepții ale realității, practica nu mai este ceva ce reprezintă o degradare a cunoașterii, o precipitare din rai înapoi pe pământ, sau din rai în iad, nici măcar ceva la care se poate. se rezolvă singur sau de la care se poate abține, dar se aduce odată cu teoria însăși, ca o cerință a teoriei, și o astfel de teorie, o astfel de practică. Gândirea noastră este gândirea istorică a unei lumi

istorice, un proces de desfășurare a unui desfășurare; si nu ! de îndată ce s-a pronunţat calificarea unei realităţi, ; deja calificarea nu mai este valabilă, pentru că ea însăși are ; a produs o nouă realitate, care așteaptă o nouă calificare. O nouă realitate, care este viața economică și morală, și transformă omul intelectual în omul practic, în politicianul și sfântul, industriașul și eroul, și elaborează sinteza logică a priori în practica de sinteză a priori; dar care < este încă un sentiment nou, o nouă dorinţă, * o nouă voinţă, o nouă pasiune, în

pe care nici măcar un spirit nu se poate opri și care solicită, în primul rând, ca materie nouă, o nouă Acțiune in-tu, o nouă lirică, o nouă artă.

Astfel, capătul extrem al seriei se reunește (cum am spus la început) cu primul capăt, iar cercul se închide și drumul începe din nou: calea care este o recurență a cursului deja urmat, de unde și conceptul Vico, exprimat. cu rolul pi, făcut clasic de Vico, de „recurs”. Dar dezvoltarea pe care am schițat-o explică independența artei și, în același timp, din ce motive li s-a părut dependentă celor care au conceput doctrinele eronate (hedoniste, moraliste, conceptualiste etc.), pe care le-am criticat mai sus, dar reținând în plus, criticându-i, că fiecare dintre ei indică ceva adevărat. Dacă cineva întreabă, despre diferitele activități ale spiritului, care este reală, sau dacă toate sunt reale, trebuie să răspunzi că niciuna nu este reală; pentru că numai activitatea tuturor acelor acțiuni este reală, care nu se sprijină în niciuna dintre ele, în special în diversele sinteze pe care le avem treptat - sinteza estetică, sinteza logică, sinteza p-atică - singurul lucru real este sinteza de sinteze, Spiritul care este adevăratul Absolut, actus purus. Dar într-un alt fel și din același motiv, toate sunt reale, în unitatea spiritului, în cursul și progresul etern, care este constanta și realitatea lor eternă. Cei care au văzut sau văd conceptul, istoria, matematica, tipul, moralitatea, plăcerea și orice altceva în artă au dreptate”, pentru că în ea, în virtutea unității spiritului, sunt acestea? și toate celelalte lucruri; într-adevăr, această atotexistență și unilateralitatea energetică a artei, precum și a oricărei alte forme particulare, care tinde împreună

; a le reduce la una singură, explică trecerea de la prima formă la cealaltă, împlinirea unei forme în cealaltă și dezvoltarea. Dar aceiași oameni greșesc atunci (în virtutea distincției, care este un moment inseparabil de unitate) în felul în care îi găsesc acolo, toate abstract la egalitate sau în juxtapunere. Pentru că conceptul, tipul, numărul, măsura, calitatea, utilitatea, plăcerea și durerea sunt în artă ca artă, fie ca antecedente, fie ca consecințe sau, mai bine spus, ca antecedente și ca

■ consecvent; si deci exista sau ca presupozitii 1 (.pus si uitat, a folosi o expresie

í favoritul lui De Sanctis\ o ca premoniții.

• Fără acea presupunere, fără acea premoniție, arta nu ar fi artă; dar nici măcar nu ar fi artă (și toate celelalte forme ale spiritului ar fi tulburate) dacă s-ar impune acele nevoi; la artă ca artă, care este și nu poate fi. niciodată altceva decât intuiție pură. Artistul este întotdeauna fără vină din punct de vedere moral și necenzurabil din punct de vedere filozofic, chiar dacă arta lui are ca material un

: morală și filozofie inferioară: ca artist,

■ nu lucrează și nu raționează, ci poetizează, pictează, cântă și, pe scurt, se exprimă: dacă s-ar adopta un alt criteriu, am reveni la condamnarea poeziei homerice, precum criticii italieni ai secolului al XVII-lea și francezi. criticii vremii au făcut față de al XIV-lea Ludovic, întorcând nasul la ceea ce ei numeau „obiceiul”, la eroii bețivi, vorbăreți, violenți, cruzi, prost manierați. Poate fi o critică a filozofiei care stă la baza poemului lui Dante, dar această critică va pătrunde, ca printr-un tunel, în subsolul artei lui Dante și va părăsi

terenul, care este zona; Niccolò Lachiavelli va putea eradica idealul politic al lui Dante?

deveni un eliberator, nu mai este un împărat supranațional sau un papă, ci un tiran sau un prinț național; dar nu va fi eradicat lirica dantesca a acelei aspiratii. Și, în egală măsură, poate fi recomandat să nu arătați sau lăsați copiii și tinerii să citească anumite tablouri, anumite romane, anumite drame; dar această recomandare și acțiune de interzicere se va extinde în sfera practică și va afecta, nu operele de artă, ci cărțile și pânzele, care servesc drept instrumente pentru reproducerea artei și care, ca lucrări practice, la fel cum primesc chiar și un preț pe piață comparabil cu aur sau grâu, așa că se pretează să fie încuiați într-un dulap sau un dulap, și chiar arși într-un „focul deșertăciunilor” à la Svonarola. Confundând, din cauza unui impuls greșit de unitate, diversele faze ale dezvoltării, pretinzând că morala domină arta, în actul în care aceasta din urmă o depășește, sau că arta domină știința, în actul în care aceasta din urmă domină adică, depășește arta, sau ea a fost de mult dominată și depășită de viață; aceasta este ceea ce unitatea bine înțeleasă, care este în același timp distincție riguroasă, trebuie să respingă și să prevină.

Leve să o prevină și să o respingă și pentru că determinarea ordonată a diferitelor etape ale cercului face posibilă înțelegerea nu numai a independenței și dependenței diferitelor forme ale spiritului, ci și a păstrării ordonate a uneia în cealaltă. Dintre problemele care sunt scutite pentru această parte, una merită menționată, sau mai bine zis să revenim la ea, pentru că am menționat-o deja în treacăt: relația dintre fantezie și logică, dintre artă și știință. Care este problema în esență

la fel cu ceea ce reapare ca căutarea distincției dintre poezie și proză: din moment ce cel puțin (și descoperirea a fost făcută devreme, pentru că se regăsește deja în Poetica lui Aristotel) s-a recunoscut că distincția nu trebuie făcută cu criteriu de exprimare liberă sau legată, este posibil să existe poezie în proză (de exemplu, romane și drame) și proză în metru (de exemplu, poezii didactice și filozofice). Ne vom comporta așadar cu un criteriu mai intim, care este cel care s-a clarificat, al imaginii și percepției, al intuiției și al judecății; iar poezia va fi presiunea imaginii iar proza expresia judecăţii sau conceptului. Dar, de fapt, cele două expresii, ca expresii, sunt de aceeași natură și ambele au aceeași valoare estetică; Pentru-! Acea. daca poetul este textierul sentimentelor sale, proator si totodata textier al trairilor sale, adica pceta, chiar si al sentimentelor care se nasc din cautarea si in cautarea conceptului. Și nu există niciun motiv să recunoaștem calitatea de poet compozitorului unui sonet și să o refuzi celor care au compus Metafizica, Summa theologica, Scienza nuova, Phenomenologia del sp'ito sau care au povestit poveștile. a războiului din Peloponez, a politicii lui Augustus și Tiberius. sau „istorie universală”: în toate lucrările cărora există la fel de multă pasiune și la fel de multă forță lirică și reprezentativă, ca în orice sonet sau poezie. Așadar, toate distincțiile care s-au încercat prin negarea calității poetice poetului și negarea ei către pro itor, seamănă cu acele pietre, purtate cu mare greutate în vârful muntelui ascuțit, care cad dezastruos în vale. Desigur, este clar că există o diferență ; numai că, pentru a-l determina, nu are rost să despărțim poezia de proză

7' ρ—·τ·-η jvr F~~7-TTr·

în maniera logicii naturalistice, ca două concepte coordonate și pur și simplu contrastante; dar este mai bine să le concepem în dezvoltare ca pe o trecere de la poezie la proză. Și, în acest pasaj, așa cum poetul, în virtutea unității spiritului, nu numai că presupune o materie pasională, ci păstrează pasiunea ridicând-o la pasiunea unui poet (pasiune pentru artă), tot așa gânditorul sau mai mult. îndrăzneț nu numai că păstrează acea pasiune, ridicând-o la pasiune pentru știință, dar păstrează și forța intuitivă prin care judecățile sale ies exprimate împreună cu pasiunea care le învăluie și rețin astfel, împreună cu noul caracter științific, și caracter artistic. Și putem contempla oricând acest caracter artistic, presupunând caracterul științific, adică dezinteresat de el și de critica științei, pentru a ne bucura de forma estetică pe care aceasta a luat-o; și asta înseamnă, de asemenea, că știința aparține împreună, deși sub diferite aspecte, istoriei Științei și celei literaturii și că, printre multele clase de poezie pe care retoricii le enumeră, este cel puțin capricios să folosești pentru a include „poezia prozei”. „, foarte] poezia sinceră, uneori, a atâta poezie pretențioasă a poeziei. Și va fi bine să menționez o altă problemă de același ordin, pe care am menționat-o pe scurt și aici: raportul dintre artă și morală, care a fost negat ca o identificare imediată a uneia cu cealaltă.alta, dar aceasta trebuie acum. să fie reafirmat, observând că, după cum poetul păstrează, în eliberarea sa de orice altă pasiune, pasiunea sa pentru artă, tot așa el păstrează în același timp, în aceasta, conștiința datoriei (datoriei

față de artă), și a fiecărui poet, în actul pe care îl creează, este moralJ] care îndeplineşte un serviciu sacru.

in-LOCUL ARTEI ÎN SPIR'”'·» ȚO

Ordinea și logica diferitelor forme ale spiritului. făcându-le una necesare celeilalte și deci „toate necesare”, descoperă eroarea negațiilor care se fac de obicei unuia în numele celuilalt: eroarea filosofului (Platon) și a moralistului (Savo-naróla 0). Proudhon) și a omului naturalist și practic (sunt atâtea nume pe care nu le voi aminti!), care resping arta și poezia; și, invers, a artistului care se răzvrătește împotriva criticii și științei și practicii și moralității, așa cum au făcut mulți „omantici” în tragedie și atâția oameni „degradați” se refac în comedie în zilele noastre. Greșeli și nebunii, cărora le putem acorda și o oarecare îngăduință în treacăt (întotdeauna conform intenției noastre de a nu lăsa pe nimeni complet nemulțumit), pentru că este evident că au propriul lor conținut pozitiv și nu propria lor negativitate, ca o răzvrătire împotriva anumitor concepte false sau anumite manifestări false ale artei și științei, ale practicii și moralității (Platon, de exemplu, împotriva ideii de poezie ca „înțelepciune”, Savonarola împotriva civilizației neaustere și, prin urmare, viciate și în curând dezintegrate a Renașterii italiene). , ecou?Dar este o prostie când se crede că, fără artă, filozofia s-ar lipsi de ea însăși, pentru că i-ar lipsi ce condiționează problemele ei și, ca s-o facă să conteze singură împotriva artei, i-ar fi luat foarte aerul respirabil; iar acea practică nu este practică atunci când nu este mișcată și însuflețită de aspirații și, după cum se spune, de „idealuri”, de „imaginația dragă”, care este atunci artă; dimpotrivă, acea artă fără moralitate - arta a uzurpat titlul . de „frumusețe pură” printre decadenți și căreia i se arde tămâie ca într-un tribut adus unui idol diabolic - pentru efect de

8П

г-т—· —> г- естт'тт»'!

manche—''e moralitatea în viața din care se naște și care o înconjoară, se descompune ca artă și devine capriciu, poftă și șarlatanism; nu mai este artistul care îl servește, ci servește drept o escrocherie de bază pentru interesele sale private și zadarnice.

În primul rând, împotriva ideii de cerc în general, care aduce atât de mult beneficii clarificării relațiilor de independență a artei și a altor forme spirituale, s-a ridicat obiecția că descrie munca spiritului ca o faptă plictisitoare și melancolică. si desfacerea, o intoarcere monotona asupra sa, care nu merita efortul. Și, desigur, nu este o metaforă care să nu ofere vreo latură parodiei și caricaturii; care, de altfel, după ce ne înveselesc o clipă, ne obligă să revenim serios la gândul, care se exprimă în metaforă. Iar gândul nu este cel al unei repetări sterile a cursului în recurs, ci celălalt, după cum se vede, al îmbogățirii continue a cursului în recurs și în recurerile recursurilor. Ultimul termen, care redevine primul, nu este primul vechi, ci se prezintă cu o multiplicitate și precizie de concepte, cu o experiență de viață trăită acolo, și chiar de lucrări contemplate, de care vechiul prim termen îi lipsea; și oferă material pentru o artă mai înaltă, mai rafinată, mai complexă, mai matură. Deci, în loc de o

rotație mereu constantă, ideea de cerc nu este altceva decât adevărata idee filozofică a progresului, a creșterii perpetue a spiritului și a realității în sine, unde nimic nu se repetă în afară de forma de creșterea.; deși nu ai vrea să obiectezi unui bărbat care merge că mersul lui este în picioare, pentru că își mișcă mereu picioarele cu același ritm!

O altă obiecție, sau mai degrabă o altă moțiune de

IΠ-THE гo=тo a artei în spiritul 81 rebeliune, este resimțită frecvent, deși nu clar conștient, împotriva aceleiași idei: neliniștea, care la unii sau la mulți este dorința de a rupe și de a depăși circularitatea care este legea viață, și pentru a ajunge într-o regiune în care ți se dă odihnă de la alergarea plină de griji și, acum în afara pelagului, oprindu-se pe mal, se uită înapoi la valul tulburat. Dar am avut deja ocazia să spun ce este această odihnă: sub formă de înălțare și sublimare, negare efectivă a realității; şi cu siguranţă se realizează, dar se numeşte moarte: moartea individului, şi nu a realităţii, care nu moare, şi nu se îngrijorează de mersul lui, ci g< de. Iar alții visează la o formă spirituală superioară în care se rezolvă cercul, o formă care ar trebui să fie Gândirea gândirii, unitatea Teoreticului și Practicului, Iubirea, Dumnezeu, sau orice altceva s-a numit; și nu își dau seama că acest gând, această unitate, această Iubire, acest Dumnezeu există deja în cerc și pentru cerc și că dublează inutil o căutare deja finalizată sau repetă prin metaforizarea a ceea ce a fost deja găsit, aproape în mit. a unei alte lumi care înfățișează drama în sine a lumii unice.

Povestea, pe care am conturat-o până acum, așa cum este în realitate, este ideală și extra-temporală, folosind înainte și după doar pentru comoditate verbală pentru a marca ordinea logică: -ideal și extra-temporal, pentru că nu există. moment și nu există individ în care să nu fie celebrat ca un întreg, așa cum nu există nici o particulă a universului în care spiritul lui Dumnezeu să nu respire.Dar momentele ideale, indivizibile în drama ideală, pot fi văzute ca împărțite. în realitatea empirică, aproape un simbol corpulent al distincţiei ideale.

B. Da. 1β

C-> .p-.,· T.ντo pr r T^Tr"·

Nu că ele sunt cu adevărat împărțite (idealitatea este adevărata realitate), dar empiric așa apar celor care le observă tipificându-le și nu există altă modalitate de a determina în tipuri individualitatea faptelor care le atrag atenția. dacă nu pentru a lărgi şi a exagera distincţiile ideale. Astfel artistul, filozoful, istoricul, naturalistul, matematicianul, omul de afaceri, omul bun par să trăiască distinct unul de celălalt; și că sferele culturii artistice, filosofice, istorice, naturalistice, matematice și ale vieții economice și etice sunt constituite una distinctă de alta, cu numeroasele instituții care se leagă de ele; și că până și viața omenirii sau a secolelor este împărțită în epoci, în care sunt reprezentate una sau alta sau doar unele dintre formele ideale: epoci fantastice, religioase, speculative, naturaliste, industriale, ale pasiunilor politice, ale entuziasmului moral, al cultului. de plăcere, și așa mai departe și aceste ere au cursurile și recurențe mai mult sau mai puțin

perfecte. Dar, printre uniformitățile indivizilor, claselor, erelor, cei cu ochi istoric văd diferența perpetuă; iar cel care este conștient J d filozof unitatea în diferență; iar filosoful istoric vede progres în acea diferență și unitate! ideal ca un întreg al progresului istoric.

Dar să vorbim acum şi noi, pentru o clipă, ca empirişti (de vreme ce empirismul, dacă există, foloseşte qr 11-c sa); și să ne întrebăm în care dintre tipurile se încadrează epoca noastră sau din care ieșim; care este caracterul său dominant.La care întrebare va urma imediat răspunsul că este sau a fost naturalist în cultură, industrial în practică; și chiar de acord i se va nega măreția filozofică și măreția artistică. Dar din moment ce (și aici empirismul este deja în pericol) nicio epocă nu poate

trăind fără filozofie și fără artă, epoca noastră le-a avut și pe amândouă, în modurile în care le-ar fi putut avea. Iar filosofia lui și arta sa, cea din urmă imediată, cea din urmă mediat, sunt puse înaintea gândirii, ca documente ale ceea ce a fost cu adevărat epoca noastră, în complexitatea și în întregimea ei, prin interpretare pe care o vom putea clarifica nouă înșine. asupra căruia trebuie să se nască datoria noastră.

Artă contemporană, senzuală, nesățioasă în dorința ei de desfătare, marcată de doruri tulburi către o aristocrație neînțeleasă care se dezvăluie ca un ideal voluptuar sau de aroganță și cruzime; suspinând uneori spre un misticism, care este și egoist și voluptuar; fără credință în Dumnezeu și fără credință în gândire, neîncrezător și pesimist - și adesea foarte puternic în redarea unor astfel de stări de spirit - această artă, pe care moraliștii o condamnă cu adevărat, atunci când este înțeleasă apoi în motivele ei profunde și în geneza ei, îndeamnă la acțiune, care cu siguranță nu va fi realizată pentru a condamna, a reprima sau a îndrepta arta, ci pentru a îndrepta viața mai energic către o morală mai sănătoasă și mai profundă, care va fi mama unei arte mai nobile prin conținut și, aș zice de asemenea, a unei filozofie mai nobilă. Mai nobil decât cel al epocii noastre, incapabil să dea socoteală nu numai pentru religie, știință și ea însăși, ci pentru arta însăși, care a devenit din nou un mister profund, sau mai degrabă subiectul unor gafe îngrozitoare pentru pozitiviști, neocritici, psihologi și pragmați, care până acum au reprezentat aproape singuri filosofia contemporană, și care au coborât (pentru a recăpăta, bineînțeles, noi forțe și a dezvolta noi probleme!) la formele mai copilărești și mai crude ale conceptelor despre artă.

IV

Critica si istoria artei.

Critica literară și artistică este adesea concepută de artiști ca un pedagog burlan și tiranic, care dă ordine capricioase și impune interdicții și acordă licențe, și astfel le avantajează sau dăunează operelor determinându-le soarta după bunul plac. De aceea artiștii sunt

în preajma ei supusă, smerită, măgulitoare, măgulitoare, în inimile lor detestând-o; sau, când nu-și ating scopul sau sufletul lor mândru le interzice să coboare la acele arte curtenești, se întorc împotriva lor negându-le utilitatea, blestemându-le, batjocorind și comparând (amintirea e personală) criticul cu un măgar, care intră. prăvălia olarului și zdrobește cu patrupedul un-gulæ sonitu produsele delicate ale artei, care se uscau la soare. Vina de data aceasta, sincer, este a artiștilor, care nu știu ce este critica și așteaptă de la ea favoruri pe care nu le poate acorda și se tem de pagube pe care nu le poate provoca: să fie clar. că, la fel cum nici un critic nu poate face un artist din cineva care nu este artist, la fel nici un critic nu poate, prin imposibilitate metafizică, să anuleze, să demoleze sau chiar să afecteze ușor un artist, care este artist: aceste lucruri nu s-au întâmplat niciodată. în cursul istoriei, nu se întâmplă în vremurile noastre și putem fi siguri că nu se vor întâmpla niciodată în viitor. Dar, alteori, criticii înșiși, sau așa-zișii critici, sunt cei care pozează

IV-ЫCRITICA ISTORIEI T,'AR'™?. F" de fapt pedagogilor, oracolelor, ghidurilor de artă, legiuitorilor, văzătorilor, profeților; și ei poruncesc artiștilor să facă asta și nu asta și le atribuie teme și declară anumite subiecte și altele nu sunt , și sunt nemulțumiți de arta care este produsă în prezent și și-ar dori ceva asemănător cu ceea ce a fost făcut în această sau acea epocă trecută, sau alta pe care ei spun că pot întrevede în viitorul apropiat sau îndepărtat; și îi reproșează lui Tasso pentru că nu este Ariosto, Leopardi pentru că nu este Metastasio, Manzoni pentru că nu este Alfieri, D'Annunzio pentru că nu este Berchet sau Fra Lacopone; și ei desenează conturul marelui viitor artist, oferindu-i etică, filozofie, istorie, a limbajului, a metricii, a procedeelor coloristice și arhitecturale și a tot ceea ce, după părerea lor, au nevoie. De data aceasta este clar că vina este a criticului, iar artiștii au dreptate, în fața unor asemenea lucruri. un animal mândru, să se comporte așa cum se face cu animalele, pe care încearcă să le îmblânzească, să le înșele și să dezamăgească, pentru a fi folosite, sau sunt alungați și trimiși la abator, când se dovedesc a fi buni pentru nici un serviciu . Spre meritul criticilor, este necesar, de altfel, de adăugat că acei critici capricioși nu sunt atât critici, ci mai degrabă artiști: artiști eșuați, care tind cu lăcomie către o anumită formă de artă, la care nu au reușit să ajungă. atât pentru că tendința era contradictorie și vacuă, atât pentru că puterea lor le lipsea; și care, păstrând astfel în sufletul lor amărăciunea idealului neîmplinit, sunt incapabili să vorbească despre altceva decât atât, și pretutindeni deplâng absența lui și pretutindeni îi invocă prezența. Uneori, ei sunt departe de a lipsi și de artiști îndrăzneți, într-adevăr artiști fericiți, dar de aceeași energie a personalității lor făcută

incapabili să se lase să înțeleagă alte forme de artă decât ale lor și, prin urmare, dispuși să respingă lucrurile cu violență; ajutând în asemenea negare odium figulinum, gelozia artistului față de artist, invidia, care este, fără îndoială, un defect, dar un defect al căruia mulți artiști talentați au apărut la Ochiați, încât nu este necesar să-

i refuzi acea îngăduință. care se folosește față de defectele femeilor, atât de greu de separat, după cum se știe, de amabilitatea lor. Alți artiști ar trebui să răspundă calm acestor critici de artiști: - Continuă să faci cu arta ta ceea ce faci atât de bine și pleacă | fă-ne ceea ce putem face; — iar celor care au eșuat și au improvizat criticii: — Nu vă așteptați să facem ceea ce voi n-ați putut, sau care va trebui să fie opera viitorului — despre care nici noi, nici voi nu știm nimic. — În cazul obișnuit, nu răspunzi așa, pentru că intră în joc pasiunea; dar acesta este și răspunsul logic, iar cu acel răspuns întrebarea s-a terminat logic, deși trebuie să se prevadă că lupta nu se va termina, dimpotrivă, va dura atâta timp cât vor exista artişti, şi artişti intoleranţi, şi artişti maniac: adică în perpetuitate.

Există un alt concept de critică, care se exprimă, ca și precedentul la pedagog și profesor, acesta la magistrat și judecător; și dă criticii sarcina, nu de a promova și îndruma viața artei - care este promovată și ghidată, dacă vrem să spunem așa, doar de istorie, adică de mișcarea de ansamblu a spiritului în cursul său istoric - ci bine, pur și simplu, a discerne, în arta care a fost deja produsă, frumosul de urât, și a consacra frumosul și a încerca din nou și

IV-TA CRITICA ŞI ISTORIA ARTEI f”7 urâtă cu solemnitatea sentinţelor sale austere şi conştiincioase. Dar mă tem că nici măcar cu această altă definiție critica nu va fi scoasă din acuzația de inutilitate, deși poate aceeași acuzație se schimbă oarecum în motivație. Este cu adevărat nevoie de critică pentru a discerne binele de rău? Producția de artă în sine nu este niciodată altceva decât acest discernământ, pentru că artistul ajunge la puritatea expresiei tocmai eliminând urâțenia, care amenință să o invadeze; și acea urâțenie sunt pasiunile lui de om care se tumultează împotriva pasiunii curate a artei, sunt slăbiciunile lui, prejudecățile, confortul lui, a lăsa lucrurile să plece, a fi iute, a avea un ochi pentru artă și un ochi pe spectator, pe editor, despre impresar: toate lucrurile care împiedică artistul de la gestația fiziologică și nașterea normală a imaginii-expresie, poetul din versul care sună și creează, pictorul din desenul sigur și culoarea armonică, melodia până la compozitor, și care, dacă nu au grijă să se apere de ea, introduc în operele lor versuri sonore și goale, diapozitive, discordanțe, discordanțe. Și, așa cum artistul este în acțiunea de a produce un judecător, și un judecător foarte sever, al lui însuși, de la care nimic nu scapă - nici măcar ceea ce scapă altora - și ceilalți discern, în spontaneitatea contemplației, imediat și foarte bine. , unde artistul a fost artist și unde a fost om, un om sărac; în care lucrări sau în care părți ale operelor domnesc entuziasmul liric și imaginația creatoare și în care s-au răcit și s-au lăsat loc altor lucruri, care pretind a fi artă și, prin urmare (considerate sub aspectul acestei pretenții) sunt numite " urât". La ce foloseşte propoziţia criticii, când

Propoziția a fost deja dată de geniu și gust? iar geniul și gustul sunt legiune, sunt oameni, sunt consens general și laic. Acest lucru este atât de adevărat încât judecățile criticilor vin întotdeauna prea târziu pentru a consacra forme deja solemn consacrate de aplauzele

universale (nu confunda, până la urmă, aplauzele sincere cu aplauzele și zgomotul lumesc, constanța gloriei cu labilitatea averii); și să condamne urâțenia deja condamnată și enervată și uitată, sau încă lăudată în cuvinte, dar cu proasta conștiință, din părtinire și încăpățânare a mândriei. Critica, concepută ca un magistrat, omoară mortul sau suflă în fața celui care este foarte viu, închipuindu-și că suflarea lui este suflarea Dumnezeului care trăiește; adică face ceva inutil, inutil pentru că era deja frumos și făcut înaintea ei. Aș vrea să întreb dacă criticii au fost cei care au stabilit măreția lui Dante sau Shakespeare sau Michelangelo, sau nu mai degrabă legiunile de cititori. Dacă acestor legiuni, care i-au aclamat și chemat pe acești oameni mari, li se alătură, așa cum este firesc, scriitori și critici profesioniști, aclamația lor nu diferă în acest sens de cea a tuturor celorlalți, inclusiv a copiilor și a primului pol. , toți la fel de gata să-și deschidă inimile frumoasei, care vorbește tuturor, cu excepția uneori că nu tăce din ciudă, - văzând chipul sumbru al unui critic-judecător

Apare așadar o a treia concepție a criticii: interpretarea sau comentariul critic, care, făcându-se mic în fața operelor de artă și rămânând în biroul de a șterge praf, o plasează într-o lumină bună, oferă informații despre timpul în care. a fost pictat și despre lucrurile pe care le reprezintă și explică un tablou

IV-CRl"cA ESTE PIESA DE ARTĂ H formele lingvistice, aluziile istorice, presupozițiile faptice și ideatice ale unui poem; și în ambele cazuri, îndeplinindu-și rolul, lasă arta să opereze spontan în sufletul observatorului și cititorul, care va judeca apoi după ce îi spune gustul său intim să judece.Criticul, în acest caz, este reprezentat ca un cicerone cult sau un maestru de școală răbdător și discret: „critica este arta de a preda lectura”, a definit un critic celebru, iar definiția nu a rămas fără ecou. Acum nimeni nu contestă utilitatea ghidurilor de muzee și expoziții sau a maeștrilor de lectură, și cu atât mai puțin decât a ghidurilor și maeștrilor erudit, care știu multe lucruri, ascunse de majoritatea oamenilor, și poate oferi multe perspective.Nu doar cea mai îndepărtată artă de la noi are nevoie de un astfel de ajutor, ci și arta trecutului recent, despre care se spune că este contemporană, și care, deși tratează subiecte sau oferă forme care par evidente, nu este întotdeauna suficient de evident; iar uneori este necesar un efort considerabil pentru a pregăti oamenii să simtă frumusețea unei poezii sau a oricărei opere de artă, născute ieri. Prejudecățile, obiceiurile și uitările formează o barieră în calea acelei lucrări; iar mâna expertă a interpetului și a cimentarului este necesară pentru a le curăța sau a le rectifica. Critica, în acest sens, este cu siguranță foarte utilă; dar nu știm de ce ar trebui să se numească critică, când o astfel de lucrare are deja propriul nume de interpretare, comentariu, exegeză. Pentru meniu, ar fi indicat să nu-l numiți așa, pentru a evita crearea unei neînțelegeri enervante.

Echivocare, pentru că critica cere să fie, și vrea să fie și este, altceva: să nu invadeze

9f>   P”.1Ш«TO Г' F тгтгc»

artă, să nu redescopere frumusețea frumosului și urâțenia urâtului, să nu se facă mic în fața artei, ci mai degrabă să se facă mare în fața ei

mare și, într-un anumit sens, deasupra ei \ Ce , prin urmare, este o critică legitimă și adevărată?

În primul rând, sunt toate cele trei lucruri împreună pe care le-am lămurit până acum; adică toate aceste trei lucruri sunt condițiile sale necesare, fără de care nu ar apărea. Fără momentul artei (și artă împotriva artei, este într-un anumit sens, după cum am văzut, acea critică care se pretinde a fi productivă sau utilă în producție sau reprimarea anumitor forme de producție în avantajul altora), critica ar lipsește materialul pe care să-l exerseze. Fără gust (a judeca critica), criticului i-ar lipsi experiența artei, arta care a devenit internă spiritului său, separată de non-artă și bucurată împotriva ei. Și în sfârșit, această experiență s-ar realiza fără e igeză, adică fără înlăturarea obstacolelor din calea imaginației reproducătoare, oferind spiritului acele presupoziții ale cunoașterii istorice, la care visează, și care sunt lemnele care vor arde în foc. .d Ila fantezie.

Dar aici, înainte de a merge mai departe, va fi bine să rezolvăm îndoiala serioasă, care s-a ridicat și tinde să se reînnoiască frecvent atât în cercul literaturii filozofice, cât și în gândirea comună, și că

1 „Este un moment frumos pentru critic, ca și pentru poet, când amândoi pot, fiecare în sens drept, să exclame cu acest străvechi: l-am găsit. Poetul găsește regiunea în care geniul său poate trăi și desfășura de acum înainte; criticul găsește instinctul și legea acestui geniu” (Sainte-Beuve, Portraits littéraires, I, 31).

IV - CRITICA ŞI ISTORIA ARTEI 91 cu siguranţă, dacă ar fi justificată, nu ar compromite doar posibilitatea criticii, despre care vorbim, ci şi imaginaţia reproductivă sau gustul însuşi. Colectați, așa cum face exegeza, materialele necesare pentru a reproduce opera de artă a altora (sau propria noastră lucrare din trecut, când apăsăm pe memorie și ne consultăm lucrările pentru a ne aminti ce eram când am produs-o); și reproduce acea opera de artă în trăsăturile sale originale în imaginație; Este cu adevărat posibil? Colectarea materialului necesar poate fi vreodată completă? și, oricât de completă ar fi, se va lăsa imaginația vreodată să fie legată de ea în opera sa de reproducere? Sau nu va funcționa ca o nouă fantezie, introducând material nou? Sau nu va fi forțată să facă acest lucru din cauza incapacității ei de a reproduce cu adevărat pe celălalt și trecutul? Este de imaginat reproducerea individului, a widwï-d? um inefabil, când fiecare filozofie sonoră învață cl și etern reproductibilă este doar universalul? În consecință, reproducerea operelor de artă ale altora sau din trecut nu va fi poate o simplă imposibilitate; și ceea ce este de obicei dat ca un fapt pașnic în conversația obișnuită și care este presupoziția expresă sau tacită a oricărei dispute despre artă, nu va fi probabil (cum s-a spus despre istorie în general) o convenție fabuloasă?

Într-adevăr, făcând conjecturi despre problemă puțin din perspectivă extrinsecă, pare foarte puțin probabil ca credința fermă, care este în toată lumea, a înțelegerii și inteligenței artei să nu aibă fundamente reale; cu atât mai mult dacă observăm că aceiași oameni care, teoretizând abstract, neagă posibilitatea reproducerii sau, după cum se spune, absolutitatea gustului, sunt atunci foarte tenace în a susține

își înnegrează propriile judecăți de gust și simt foarte bine diferența dintre a afirma că cineva îi place sau nu-i place vinul pentru că se potrivește sau nu organismului meu fiziologic și a afirma că o poezie este frumoasă și o altă urâțenie de ordinul doi al judecăților (cum e Kant). arătat într-o analiză clasică) aduce cu ea pretenția ireversibilă de valabilitate universală, iar mințile devin pasionate de aceasta, iar în vremurile cavalerești au existat chiar și cei care au apărat frumusețea C rusalemme cu sabia în mână, în timp ce nimeni, atâta timp cât după cum știm, a fost vreodată ucis pentru că a afirmat plăcutul sau neplăcutul vinului. Nici nu merită să obiectăm că lucrările cele mai rușinoase din punct de vedere artistic au fost plăcute de mulți sau de unii; iar, dacă nu altora, autorului lor; pentru că este îndoielnic nu că sunt plăcuți (nimic nu se poate naște în suflet fără un consimțământ al sufletului și, prin urmare, o plăcere corelativă), ci că acea plăcere este mai mult o plăcere estetică și are ca bază o judecată ;I de gust si frumusete. Și, de la scepticismul extrinsec trecând la considerația intrinsecă, suntem de acord că obiecția împotriva concevabilității reproducerii estetice se întemeiază pe o realitate concepută la rândul său ca un amestec de atomi sau ca abstract monadistic, compusă din multiple monade de comunicare între ei și doar armonizate. din afară. Dar realitatea nu este aceasta: realitatea este unitate spirituală, iar în unitatea spirituală nimic nu se pierde, totul este stăpânire veșnică. Nu numai reproducerea artei, ci în general memoria oricărui fapt (care este întotdeauna reproducerea intuițiilor) ar fi de neconceput fără unitatea realității; și, dacă Cezar și Pompei nu ar fi noi înșine, adică acel univers care a fost odată determinat ca Cezar

și Pompei și se termină acum, deoarece trăim cu cei din noi, nu am putea avea idee despre Cezar și Pompei. Și atunci faptul că individualitatea este ireproductibilă și numai universalul este reproductibil, va fi cu siguranță o doctrină a filozofiei „sunete”, dar a filozofiei școlare sănătoase, care despărțea universalul de individual, a făcut din aceasta accidentul aceluia (praf, acea vreme) . răpi), și nu știa că universalul cu adevărat este universalul identificat și că adevărul efabil este așa-numitul inefabil, concret și individual. Și, în sfârșit, ce contează dacă nu avem întotdeauna materialul pregătit pentru a reproduce cu deplină acuratețe toate operele de artă sau o singură operă de artă din trecut? Reproducerea deplină a trecutului este, ca orice opera umană, un ideal, care se realizează la infinit și, din același motiv, este întotdeauna implementat, în modul în care este permis de conformarea realității în fiecare clipă de timp. Există, într-o poezie, o nuanță al cărei sens deplin ne scapă? Nimeni nu va dori să afirme că acea nuanță, despre care avem acum o viziune crepusculară care nu ne mulțumește, nu va putea fi mai bine redeterminată în viitor, prin cercetare și meditație și prin formarea unor condiții favorabile și curenti simpatici.

Prin urmare, cu cât gustul este sigur de legitimitatea disputei sale, cercetarea și interpretarea istorică sunt la fel de neobosite în

restaurarea, conservarea și extinderea cunoștințelor trecutului; lăsându-i pe relativiștii și scepticii gustului și istoriei să scoată din când în când strigătele lor disperate, care nu conduc pe nimeni și nici, așa cum am văzut, pe ei înșiși, la disperarea propriu-zisă de a nu judeca.

pi Гг^'TAKто pт FLETTO'

Cu toate acestea, după ce a închis lunga, dar indispensabilă paranteză, și revenind la firul discuției, arta, exegeza istorică și gustul, dacă sunt antecedente ale criticii, nu sunt încă critică. De fapt, cu această triplă presupunere, nu se realizează nimic altceva decât reproducerea și bucuria expresiei imaginii; adică ne întoarcem și ne punem înapoi în condiția artistului producator, nici în actul care i-a produs imaginea. Nici nu putem scăpa de această condiție propunând, așa cum fac unii, să reproducem opera preotului și a artistului într-o formă nouă, dându-i un echivalent; prin care criticul se deosebeşte: artifex additus artifici. Pentru că acea reproducere într-o formă nouă ar fi o traducere, adică o variație, o altă operă de artă, inspirată într-un fel de prima; și, dacă ar fi la fel, ar fi o reproducere pură și simplă, o reproducere materială, cu aceleași cuvinte, cu aceleași culori, aceleași tonuri: adică inutilă. Criticul nu este artifex additus artifici, ci p: ilosophus additus artifici: opera lui nu este a ta decât dacă imaginea primită este reținută și depășită în același timp; aparține gândirii, pe care am văzut-o depășind și luminând fantezia cu lumină nouă și face percepție intuiției și califică realitatea și, prin urmare, distinge realitatea de irealitate. În această percepție, în această distincție, care este întotdeauna și în întregime critică sau judecată, critica de artă, de care ne ocupăm acum în special, se naște cu întrebarea: dacă și în ce măsură faptul, pe care îl avem în fața noastră ca problema, este în -tu zi o ne, adică este real ca atare, iar dacă și în această măsură nu este așa, adică este ireal: realitate și irealitate, care în artă se numesc frumusețe și urâțenie.

Iv - Г л CRITICA F THE DROP OF ART, tez"T. ca în logică, adevăr și eroare, în economie, utilitate și imn, în etică, bine și rău. Deci toată critica de artă poate fi contractată în această propoziție foarte scurtă, care, de altfel, este suficient pentru a diferenția opera sa de cea de artă și gust (care, considerate în sine, sunt logic tăcute), și de erudiție exegetică (căreia îi lipsește sinteza logică și, prin urmare, este și logic, mutantă): — « Există este o operă de artă a», — cu negativul corespunzător:— «Nu există operă de artă a».

Pare un fleac, dar nici mai mult nici mai puțin decât definiția artei ca intuiție părea un fleac și, în schimb, am văzut atunci câte lucruri include în sine, câte afirmații și câte negații: atâtea și atâtea. , că eu, deși am procedat și continui să procedez într-o manieră analitică, nu am putut și nu voi putea da mai mult de câteva indicii. Și acea propoziție sau judecată a criticii de artă, că: „Există opera de artă a”, implică în primul rând, ca orice judecată, un subiect (intuiția operei de artă, a), o obținere care necesită opera. a exegezei și a reproducerii imaginative cu discernământul comun al gustului: ceva ce am văzut este adesea dificil și complicat și în care mulți se pierd din cauza lipsei de imaginație sau din cauza deficitului și superficialității culturii. Și mai contează, ca orice hotărâre, un

predicat, o categorie, și în speță categoria artei, care trebuie concepută în judecată, și care devine deci conceptul de art. Și, de asemenea, pentru conceptul de artă am văzut câte dificultăți și complicații dă naștere și cum este o posesie mereu instabilă, continuu atacată și subminată și care trebuie apărată continuu împotriva atacurilor și capcanelor. Crima

PC

BREVIAJEÎTO ΓΙ PATHETICA

ticurile artei deci se desfășoară și crește, decade și se ridică din nou, odată cu desfășurarea, declinul și ascensiunea filozofiei artei; și este la latitudinea fiecăruia să compare ceea ce a fost în Evul Mediu (unde aproape că se poate spune că nu a fost), și ce a devenit în prima jumătate a secolului al XIX-lea cu Herder și Hegel și cu romanticii, iar în Italia cu De Sanctis; și, într-un domeniu mai re- sect, ce a fost cu De Sanctis și ce a devenit în perioada naturalistă ulterioară, în care conceptul de artă s-a întunecat, confundat chiar cu fizica și fiziologia, chiar cu patologia. Dacă pentru jumătate sau mai puțin de jumătate dezacordurile privind judecățile depind de lipsa de claritate cu privire la ceea ce a făcut artistul, de lipsa de simpatie și de gust, pentru încă o jumătate, sau mai mult de jumătate, ele derivă din puțină distincție a ideilor despre artă. ; deci se întâmplă adesea ca doi indivizi să fie substanțial de acord cu privire la valoarea unei opere de artă, cu excepția faptului că unul aprobă în cuvintele sale ceea ce condamnă celălalt, deoarece ambii se referă la o definiție diferită a artei.

Datorită acestei dependențe a criticii de conceptul de artă, există tot atâtea forme de critică falsă de distins ca și de filosofia falsă a artei; și, ca să rămânem la formele capitale care au fost deja discutate, există o critică care în loc să reproducă și să caracterizeze arta, o sfărâmă și o clasifică; și mai există una, moralistă, care tratează operele de artă ca anioni în raport cu scopurile pe care artistul le-a propus sau ar fi trebuit să le propună; și există cea hedonistă, care prezintă arta ca atare încât a dobândit sau nu voluptate și plăcere; și există cel intelectualist, care măsoară progresul lui la fel ca progresul filozofiei și cunoaște progresul lui Dante.

IV-CRITICA F ISTORIA ARTEI 97 filozofie şi nu pasiune, iar Ariosto îl judecă slab pentru că îl consideră o filozofie slabă, iar Tasso mai serios pentru că are una mai serioasă, iar Leopardi se contrazice în pesimismul său ; și există ceea ce detașează conținutul de formă și care se numește de obicei psihologic și, în loc să privească operele de artă, privește psihologia artiștilor ca oameni; și există celălalt care separă formele de conţinut şi se mulţumeşte cu formele abstracte, pentru că, în funcţie de împrejurări şi simpatii individuale, le amintesc de antichitate sau de Evul Mediu; şi mai este încă altul, care găseşte frumuseţea acolo unde îşi găseşte ornamentaţie retorică; şi în sfârşit există acela care, după ce au stabilit legile genurilor şi artelor, primeşte sau respinge operele de artă după ce se apropie sau se depărtează de modelele stabilite. Nici nu le-am enumerat pe toate, nici nu am intenționat să o fac și nici nu voi dori să expun critica criticii, care nu putea fi altceva decât o repetare a criticii și

dialecticii trasate mai sus a Esteticii; și deja în puținele indicii date se va fi simțit începutul inevitabilei repetiții. Ar fi mai profitabil să rezumam (chiar dacă un rezumat rapid nu necesita prea mult spațiu) istoria criticii și să punem nume istorice pozițiilor ideale pe care le-am indicat; și arată cum critica modelelor a făcut furori mai ales în clasicismul italian și francez, iar cea conceptualistă în filosofia germană a secolului al XIX-lea și cea moralistă în perioada reformei religioase sau Risorgimento național italian și cea psihologică. în Franța cu Sainte-Beuve și cu mulți alții, iar hedonismul se răspândește mai ales în judecățile oamenilor lumești, ale criticilor de salon și de ziare; și cea a clasificărilor, în școli, unde se pare că și biroul de critică este conștiincios

B. Crocs.

mai degrabă, când s-a cercetat așa-numita origine a metrilor și a „tehnicii” și a „subiectelor” și a „genurilor” literare și artistice și au fost enumerați reprezentanții pe care i-au avut diversele genuri.

Mai mult, formele pe care le-am descris pe scurt sunt forme de critică, deși eronate; care nu se poate spune, într-adevăr, despre alte forme care își ridică steagul și se luptă între ele, numind una „critică estetică”, iar cealaltă „critică istorică”, și cărora le cer voie | d în schimb botez, după cum merită, critica pseudo-estetică (sau estetică) și critica eudo-istorică (sau istoricistă). Aceste două forțe, în ciuda contrastului aprig dintre ele, au în comun detestarea filosofiei în general și a conceptului de artă în special: ele controlează intervenția gândirii în critica de artă, care. după unii, este competenţa sufletelor artistice, iar, după alţii, a savanţilor. Cu alte cuvinte, amândoi reduc critica la nivelul criticii, unii readucându-l la gustul pur și plăcerea artei, ceilalți la cercetarea estetică pură sau pregătirea materialelor pentru reproducere imaginativă. Este greu de spus ce legătură are Estetica, care importă gândirea și conceptul de artă, cu gustul pur, lipsit de concept; și | ce legătură are istoria cu savantul disjuns despre artă, care nu poate fi organizat în istorie] pentru că nu are concept de artă și nu este conștient de ea! dacă există artă (unde povestea necesită întotdeauna 'cT și despre ce se povestește se știe), este și mai dificil de stabilit; şi cel mult s-ar putea veni notând motivele „ciudatului avere” la care au fost supuse acele două cuvinte. În plus, nu ar fi nici un rău în]

acele nume nici în refuzul de a exercita critici, în ciuda faptului că susținătorii ambelor direcții s-au păstrat într-adevăr în limitele pe care le-au marcat ei înșiși, iar unii s-au bucurat de operele de artă, iar alții au adunat materiale pentru exegeză; si critica sa fie facuta de cine vrea fana, sau s-au multumit sa vorbeasca urat despre critica fara sa atinga problemele care ii apartin. Pentru această atitudine de abținere ar fi nevoie, nici mai mult, nici mai puțin, ca esteticienii să nu deschidă gura, devenind extaziați în artă și mestecând în tăcere

bucuriile ei; și că, cel mult, când se ciocneau cu semenii lor, s-au înțeles, așa cum se spune că fac animalele (hei, știu dacă e adevărat!), fără să vorbesc: chipul inconștient pus în răpire, brațele întinse în gestul lui. mirare sau mâinile unite în rugăciune de mulțumire pentru bucuria simțită, ar trebui să spună totul. Iar istoricişţii, la rândul lor, puteau, da, să vorbească; vorbiți despre coduri, corecții, date cronice și de actualitate, evenimente politice, incidente biografice, surse ale operei, limbaj, sintaxă, metri, dar niciodată despre artă; pe care îi slujesc, dar în fața cărora nu pot, ca simpli cărturari, să-și ridice ochii, așa cum slujitorul nu-i ridică să se uite în fața stăpânei sale, ale cărei haine îi perie și pentru care le pregătește mâncarea. : sic vos , non vobis. Dar da, an-; întreabă bărbații, oricât de extravaganți sunt în ideile lor și fanatici în extravaganțele lor, despre aceste abțineri și sacrificii și eroisme! În special, mergeți și rugați-i pe cei care, dintr-un motiv sau altul, au fost toată viața în preajma artei, să nu vorbească sau să judece despre artă! Iar esteticienii tăcuți vorbesc și judecă și raționează despre artă, și la fel fac cei neconcludenți.

ricii ; și pentru că în acel discurs nu au îndrumarea, disprețuită și detestată de ei, a filozofiei și a conceptului de artă - și au o nevoie mai mare de concept - când, poate, bunul simț le sugerează, fără ca ei să-și dea seama, dreptul unul, ele rătăcesc printre toate diversele preconcepții, moraliste și hedoniste, intelectualiste și bazate pe conținut, formaliste și retorice, fiziologice și academice, pe care le-am menționat, acum sprijinindu-se pe una, când pe cealaltă, acum tulburându-le pe toate împreună și contaminând. lor. Și cel mai curios spectacol (dacă este previzibil de către filosof) este că, în prostiile lor despre artă, esteticienii și istoriciștii, adversarii ireconciliabili, trecând din puncte opuse, se împacă atât de bine, care ajung să spună aceleași prostii; și nimic nu este mai amuzant decât să vezi cele mai interzise idei intelectualiste și moraliste în paginile iubitorilor de artă emoționați, suficient de emoționați încât să urască gândirea: lucrări istorice foarte pozitive, atât de pozitive încât să se teamă de a compromite pozitivitatea încercând să înțeleagă obiectul cercetării lor, care , întâmplător, această dată se numește artă

Adevărata critică de artă este cu siguranță critică estetică, dar nu pentru că disprețuiește filosofia ca pseudo-estetică, mai degrabă pentru că funcționează ca filozofie și concepție a artei; și este critică istorică, dar . nu pentru că se ține de extrinsecul artei, ca arta pseudo-istorice, ci mai degrabă pentru că, după ce am folosit date istorice pentru reproducerea fantastică, eu (și până acum nu este încă istorie), am obținut că este reproducerea fantastică , istoria se face, determinând care este acel fapt pe care l-a reprodus în | pe fantezie, adică caracterizarea faptului prin milă

 conceptul, şi stabilirea care este exact faptul că s-a întâmplat. Astfel cele două tendinţe, care sunt în contrast în direcţiile inferioare criticii, coincid în critică; iar „critica istorică a artei” și „critica estetică” sunt aceleași: folosirea unuia sau a celuilalt cuvânt este indiferentă, iar unul sau

celălalt își poate folosi în mod particular doar din motive de oportunitate, ca atunci când se dorește, de exemplu, cu primul care se referă mai ales la nevoia de inteligență a artei, iar cu cel de-al doilea, la obiectivitatea istorică a considerației. Astfel, problema pusă de unii metodologi, dacă istoria intră în critica de artă ca mijloc sau ca scop, este astfel rezolvată: fiind acum clar că istoria care este folosită ca mijloc, tocmai pentru că este un mijloc, nu este istorie, ci material exegetic; iar ceea ce are valoare ca scop este cu siguranță istoria, dar nu intră în critică ca element anume ca și constituent și întreg; care exprimă cu precizie cuvântul „sfârşit”.

Dar, dacă critica de artă este critică istorică, rezultă că slujba de a discerne frumosul și urâtul nu poate fi limitată în ea la simpla aprobare și respingere, ca în conștiința imediată a artistului în care produce sau a omului de gust în timp ce contemplă. ; și va trebui să se lărgească și să se ridice la ceea ce se numește explicație. Și întrucât în lumea istoriei (care este cu siguranță lumea) nu există fapte negative sau privative, ceea ce pare respingător și urât la gust pentru că nu este artistic, nu va fi, din punct de vedere istoric, nici respingător, nici urât, deoarece știe că ceea ce nu este artistic este altceva,

și 1 chiar dreptul ei de a exista, atât de mult încât a existat. Alegoria virtuoasă și catolică pe care Torquato Tasso a compus-o pentru Ierusalim nu este artistică, nici declamațiile patriotice ale lui Niccolini și Guerrazzi, nici subtilitățile și conceptele pe care Petrarh le-a introdus în rimele sale nobile, ușoare și melancolice; dar alegoria Tassesque este una dintre manifestările operei Contra-Orthului catolic în ţările latine; declamațiile coliniene și guerrazziene, încercări violente de a incita sufletele italienilor împotriva străinului și a preotului sau aderarea la moda acelei instigări; subtilitățile și conceptele lui Petrarh, cultul tradiționalului eleganță trubadurească, reînviat și îmbogățit în noua civilizație italiană; adică toate sunt fapte practice, demne de respect și foarte semnificative din punct de vedere istoric. Se va putea, pentru vioarea limbajului și adaptarea la vorbirea actuală, să se vorbească în continuare, în domeniul criticii istorice, despre frumos și urâțenie; cu condiția ca, în același timp, conținutul pozitiv nu numai al acelui lucru rău, ci și al acelui lucru rău să fie arătat, sau sugerat și făcut să fie înțeles, sau cel puțin să nu fie eludat, ceea ce nu poate fi niciodată condamnat atât de radical în urâțenie ca atunci când va fi pe deplin justificată și înțeleasă, pentru că, în acest caz, te-am scos în cel mai radical mod din sfera artei.

Din acest motiv, critica de artă, atunci când este cu adevărat estetică, adică istorică, se extinde în același act la critica vieții, neputând judeca, adică atribuie caracterul lor operelor de artă, fără a judeca în același timp și operele întregii sale vieți, atribuindu-i fiecăruia un caracter propriu: așa cum se observă la criticii cu adevărat mari, de ex.

П-CRITICA ŞI ISTORIA ARTEI 1П3 mai ales în De Sanetis, care este un critic la fel de profund al artei ca şi al filosofiei, moralei şi politicii în Istoria literaturii italiene şi în eseurile critice şi atât de profund în primul pentru că profund în ceilalţi, şi invers: puterea consideraţiei sale estetice pure despre artă este puterea consideraţiei sale morale pure a moralităţii, a consideraţiei sale logice pure a filosofării şi aşa mai departe. Pentru că formele spiritului, pe care critica le foloseşte ca categorii de judecată, sunt într-adevăr ideal deosebibile în unitate, dar nu material separabile unele de altele şi de unitate, dacă nu se doreşte să le vadă imediat uscandu-se şi murind. Distincţia obişnuită dintre critica de artă şi alte critici serveşte, prin urmare, pur şi simplu pentru a indica faptul că atenţia vorbitorului sau a scriitorului este îndreptată mai degrabă asupra unuia, decât asupra altui aspect al aceluiaşi conţinut unic şi indivizibil. Şi tot empirică este distincţia, pe care până acum pentru a proceda cu claritate didactică am reţinut-o în cuvintele mele, între critică şi istoria artei: care este mişcată în special de ceea ce, în examinarea literaturii şi artei contemporane, primează 1' intonaţia judiciară sau polemică, căreia i se pare cel mai potrivit cuvântul „critică”, iar în cel al literaturii şi al artei celei mai străvechi predomină intonaţia narativă şi, de aceea, este mai bine numit „istorie”. De fapt, adevărata şi completă critică este r-ul senin: Tracţiune istorică a ceea ce s-a întâmplat dacă istoria este singura critică adevărată care poate fi exercitată asupra faptelor omenirii, care nu pot fi non-fapte, din moment ce s-au întâmplat, şi nu pot fi. fii dominat de spirit în orice alt mod decât prin înţelegerea lor. Şi aşa cum critica de artă s-a dovedit a fi inseparabilă de alte critici, la fel şi critica de artă

Numai din motive de importanţă literară istoria artei poate fi separată de istoria de ansamblu a civilizaţiei umane, în cadrul căreia îşi urmează cu siguranţă propria lege, care este arta, dar de la care primeşte mişcarea istorică, care este a spiritului totul şi niciodată de o formă a spiritului, separată de celelalte.

1912.

ÎNCEPUT, PERIOADE ŞI CARACTER

A ISTORIEI ESTETICII

J

Altă dată, scriind câteva note despre istoria Esteticii, am acceptat opinia comună că Estetica este o ştiinţă complet modernă, născută între; secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea şi a crescut luxuriant în ultimele două secole. Şi deşi am revenit de mai multe ori la acea propoziţie, înarmată de îndoieli, şi am pus-o la îndoială între mine, mi s-a întâmplat întotdeauna că până la urmă a trebuit să o confirm. Reconfirmând-o din nou acum, cred că este oportun să adăugăm câteva consideraţii, care să ajute la aprofundarea şi determinarea acesteia, şi în acelaşi timp să o facă mai convingătoare.

În primul rând, faptul că în lunga perioadă a civilizației elene până la sfârșitul Renașterii italiene a lipsit știința estetică nu înseamnă (cum au crezut unii) că bărbaților care au trăit atunci le lipsea conceptul de poezie sau de artă în general. Acest al doilea lucru este absurd în formularea lui însăși teoretică, pentru că este absurd că spiritul, în orice moment al istoriei sale, este inconștient de sine și lipsit de conceptele sale esențiale; și este în contradicție deschis cu faptul, pentru că nu este permis să negăm conceptul, sau mai degrabă conceptul foarte înalt de poezie și artă, care guverna judecățile grecilor și romanilor, nu numai ale artiștilor, scriitorilor și criticilor lor, ci a cercurilor lor

socială și uneori (ca în Atena în vremurile ei fericite) a întregului popor. Dacă un astfel de concept nu ar fi fost și nu ar fi funcționat, cum s-ar putea forma acele ficțiuni ale frumosului și urâțeniei, acele clasamente sau canoane ale poeților, care au supraviețuit, intacte sau aproape, s-au format vreodată în antichitate? , la încercarea secolelor? în ce fel ar fi posibil acel raționament al cunoscătorilor care este încă admirat în atâtea lucrări și părți de lucrări ale civilizației greco-romane, în comedia lui Aristotel și în dialogurile platonice, în tratatele poetice și retorice ale lui Aristotel? , a lui Cicero și Quintilian, I autorul De oratoribus și în celălalt care a investigat Stilul Sublim „I Pentru aceleași evidente observații de fapt, conceptul de artă nu poate fi respins în epoca Renașterii, în care (pe lângă poeții înșiși și pictorii și sculptorii discutând subtil despre lucrurile artei) existau grupuri de critici profesioniști, care știau să discute despre -? și despre aur și argint în viața antică și în viața reală și, ca să numim unul, au perceput și afirmat. frumoasa sanitate a formei lui Ariosto si noutatea si morbiditatea incipienta a celei lui Tassesca! ca într-un alt vers Aristofan făcuse pentru prima tragedie a lui Euripide în comparaţie cu prima tragedie a Eschiliană. Și, din motive mai puțin evidente, dar nu mai puțin sigure, acel concept trebuie recunoscut în secolele care s-au numit Evul Mediu, care dacă au produs (cum au produs, fără îndoială) poezie și artă, nu le-ar putea produce fără ca ea să apară, ca un reflex natural, o judecată a poeziei și artei; și, de fapt, Evul Mediu a avut și, după cum se știe, școlile sale, retoriștii săi, patronii săi de arte și litere și concursurile sale poetice cu judecători înrudiți.

Nici, în al doilea rând, negând Estetica în perioada indicată mai sus: înseamnă a nega că atunci s-a depus mult efort asupra lucrurilor de artă: mai degrabă, adoptarea științei practice sau impie se datorează grecilor și romanilor -rca de arta în diferitele sale forme: gramatică, retorică, poetică și alte precepte legate de artele figurative, arhitectură și muzică. Aceste tratamente nu au căzut complet în uitare în Evul Mediu pentru că au fost păstrate și studiate în compendii și incluse în enciclopedii și au avut și într-o oarecare măsură o creștere a noilor tratamente, conforme cu noile nevoi; și toate au înviat în Renaștere, și au fost comentate, detaliate, extinse și contopite în noi

tratamente, care au îmbrățișat, împreună cu literatura și arta antică, pe cele ale noilor națiuni. De la sofiştii eleni până la umaniştii italieni, s-a realizat o cantitate imensă de muncă în acest domeniu: muncă reală, pozitivă, profitabilă, nu doar o sarcină goală, o distragere a atenţiei, o pedanterie, aşa cum a părut mai târziu, şi uneori pare chiar şi astăzi. rezultat al rezonanței, care încă vibrează în aer, al protestelor violente și al tumultoasei revolte romantice. Cu toate acestea, cu toții continuăm să vorbim despre tragedie și comedie, epopee și lirică, poezie și proză; cu toții recurgem la distincția cuvintelor proprii și a cuvintelor metaforice, și a sinecdocei și metonimiilor și hiperbolelor; cu toții nu ne putem lipsi de categorii gramaticale. a substantivului, a adjectivului, a verbului, a adverbului; cu toții, când este necesar, vorbim despre stiluri arhitecturale, pictură figurativă și peisagistică, sculptură în rotund și în relief sau în relief; și, mai mult, cu toții formăm concepte noi

cele empirice de acelasi tenor, pe modelul lichienilor si raspunzand la noile conditii de cult > si la faptele noi pe care trebuie sa le dominam. Desigur, folosim aceste concepte vechi și noi cu precauție necunoscută anterior, cu respectarea limitelor lor, cu conștientizarea scopului lor, care este practic și nu critic și speculativ; deci sunt și nu sunt cele ale anticilor și sunt aceleași, dar purificate de prejudecățile care au fost atașate și amestecate cu ele. Dar aceasta dovedește tocmai că lucrarea finalizată în această parte de către antici avea caracterul unei achiziții solide, atât de solidă încât poate fi readaptată și modificată și înțeleasă mai bine, dar niciodată aruncată. Dacă pentru o clipă ne dăm seama de vremea în care gramatica, retorica, poetica și alte precepte nu au existat, sau doar într-un mod grosier și inițial, și ne imaginăm că suntem liberi să le construim sau nu, și suntem conștienți în același timp timpul inconvenientelor și erorilor care, atunci când apar, vor oferi atac, ne este imposibil, chiar și în imaginația noastră, să adoptăm varianta de a nu le construi; iar cu această ipoteză indispensabilitatea lor devine clară. Întrucât, în cazul descris, este vorba nici mai mult, nici mai puțin de a furniza tehnica și instrumentele educației literare și artistice, care cu siguranță pot fi, și au fost de multe ori, greșit înțelese în eficacitatea și importanța sa supremă și înlocuite cu vag îndemn la „spontaneitate” și „geniu”, dar apoi își impune propria recunoaștere, și cu o sancțiune foarte severă, indivizilor și societăților care au rămas fără ea, toate acestea demonstrând cu siguranță că turbiditatea și semnele lipsei de disciplină sunt slabe şi par să invoce jugul lui util. Pedanții au fost, fără îndoială, mulți dintre acești precepți și dintre cei anti-

 Renaștere, iar multe dintre doctrinele lor erau pedante, făcând mecanismul prea mecanic; dar, fără a spune că pedanții se întâlnesc pretutindeni și în toate timpurile, trebuie remarcat că printre cei mai buni dintre acești autori pedanteria este temperată de conceptul de artă, atât de înalt și atât de viu în acele vremuri, și de mecanismul inevitabil și intrinsec. la presupunerea lor, este, ca să spunem așa, un mecanism flexibil, cu referiri continue la lucruri reale și cu tranzacții care par a fi contradicții și sunt, în

cadrul acelui cerc, acomodații înțelepte. Chiar și astăzi, luând din nou acele cărți, găsim adesea în ele o frână și un ghid, o mentalitate de medicină, împotriva pericolului și obiceiurilor proaste ale tendințelor romantice excesive și ne face plăcere să revenim la școala vechilor maeștri.

Nici, în al treilea rând, nu vrem să negați că, pe lângă conceptul general răspândit de artă care operează în judecăți, putem vedea, în acea perioadă, vestigii ale altor gânduri mai specific filozofice: precum (pentru a le aminti pe cele principale) platoniciene. scepticismul.asupra valorii poeziei, care conţinea în sine necesitatea unei investigaţii asupra rolului imaginaţiei şi a relaţiei acesteia cu cunoaşterea logică; și, în același filozof, contrastul miturilor și logosului, al fabulelor și raționamentului, al imaginilor și conceptelor, cu atribuirea la poezie a miturilor și nu a lui lo"hi; și gândurile mai profunde și mai bine determinate ale lui Aristotel despre poezie, care se deosebește de istorie pentru că se îndreaptă spre universal sau ideal, asupra diferenței dintre poezia intimă și forma metrică simplă, asupra puterii cathartice a anumitor reprezentări artistice, asupra corelării dialecticii și retoricii, asupra propozițiilor lipsite de sens logic și totuși semnificative. și, prin urmare, pertinente pentru luare în considerare

rr

r"^VȚARTO DT FW^t-í

retorică; și, în sfârșit, încercarea făcută de Plotin de a converti frumusețea lucrurilor exterioare în frumusețe interioară și spirituală și de a alătura conceptul de frumos cu cel de artă.El răspândește, de asemenea, pe scară largă doctrinele, atât despre poezie cât și despre plăcere, sau ca învățătură plăcută a adevărului și îndemnul către filator să facă bine, sau ca imitație a naturii, nu sunt complet goale de conținut filosofic și deloc insensibile la dezvoltarea critică; pentru că primul afirmă încă în felul său, împotriva caracterului logic și moral, pe cel al plăcerii non-logice și non-morale a artei; al doilea, împotriva simplului hedonism, caracterul teoretic; iar al treilea, împotriva generalității abstracte a ideilor, a caracterului concret și individual al figurațiilor artei, asemănător în aceasta cu operele naturii. Chiar și în rândul scolasticii se pot remarca câteva idei originale și fructuoase, precum cea privind cognitio intuitiva și spedes specialissima din Duns Scotus; și, în Renaștere, conceptul de adevăr poetic sau de „verisimilo”, așa cum se numea atunci, a fost întors și întors și căutat cu îngrijorare, și gânduri acute asupra universalului poetic, asupra judecății imediate a poeziei, asupra frumosului ca expresivitatea, i-au demonstrat pe Fracastoro, Giordano Bruno, € mpanella și alții. Prin urmare, este legitim - și această permisiune a fost profitată pe scară largă de către compilatorii disertațiilor academice - să colectăm aceste și alte gânduri și observații împrăștiate și să scrieți despre „Estetica” unui astfel de autor antic, medieval și renascentist, sau , chiar, în jurul esteticii acelor diverse vinuri.

Dar, acordând pe scară largă aceste trei puncte și, într-adevăr, oferindu-le avertismente bune pentru ca acest lucru să nu se întâmple

neglijându-le sau uitându-le, devine și mai evident că, în perioada de la greci până în secolul al X-lea-VII, estetica propriu-zisă nu a avut loc. Pentru că acel concept de artă, a cărui eficacitate am sărbătorit, a fost, după cum s-a spus, fuzionat în judecăți sau rătăcit în aforisme și propoziții, „dezlegat și nelegat”, după expresia platonicianului Socrate, adică nelegat sistematic cu alte concepte filozofice. Știința empirică a artei era empirică, adică nu se gândea cu adevărat la artă, mulțumindu-se să o împartă în părți și particule, să generalizeze cazuri individuale și să întemeieze precepte pe ele. Iar fulgerările de filozofie a artei sau de estetică, care fulgeră ici și colo printre filosofi, nu numai că nu au găsit o continuare, ci s-au stins imediat, fără efect asupra autorilor lor înșiși. Și dacă se vrea să obiecteze că au avut cu siguranță o continuare, dar mai târziu, și că, de exemplu, negarea platoniciană a poeziei a reapărut împreună cu Descartes și Malebranche și a produs ca reacție îndreptarea imaginației; iar schița plotiniană a unui sistem de frumusețe, ca iradiere imperfectă a ideii în natură și mai perfectă în mintea artistului, revine, cu mai mult rafinament al detaliilor și maturitate a metodei, în idealismul post-kantian; iar referirea lui Aristotel la propozițiile non-logice este adevărată în filosofia modernă a limbajului; iar cognitio confuse a lui Duns Scotus a operat în leibnizianism și prin ea a produs VÆsthetica lui Baum-varten; iar hedonismul estetic antic a fost reînviat în estetica senzualistă a secolului al XVIII-lea, care a exercitat atât de multă influență asupra Criticii judecății a lui Kant și prin dis Horrendo; - cu aceasta nu facem altceva decât să reiterăm că Estetica aparține timpurilor moderne, pentru că în acestea doar germenii răspândiți de-a lungul vremurilor

anii precedenți s-au secat și numai în aceștia s-a înțeles valoarea acelor indicii premergătoare. Astfel, ideile lui Heraclit cel obscur au fost toate acceptate în logica hegeliană; dar o asemenea dreptate, făcută cu atâta întârziere, confirmă că adevărata dialectica a rămas străină gândirii antice, în ciuda prevestirilor lui Heraclit.

În ceea ce privește dialectica, la fel și pentru filosofia artei sau estetică, motivul absenței acesteia din antichitate până în zorii epocii moderne se regăsește în caracterul gândirii antice sau medievale și al Renașterii, care a oscilat între natură și supranatural, între lume și cealaltă lume, și nu sa oprit niciodată cu adevărat în conceptul de spirit, critica și unitatea acelor două abstracțiuni; încât a putut să dea o fizică și o metafizică, o știință a naturii și o teologie, acum una, acum alta, și chiar toate împreună, dar nu o filozofie a spiritului. Spiritul era, în acea concepție, deja legat de natură, un obiect între obiecte și un lucru între lucruri; de aceea, precum s-a epuizat doctrina poeziei și artei în „fizică” sau în clasificările naturaliste ale gramaticilor, poetice, retorice și altele, tot așa logica în clasificatorul formelor extrinseci sau verbale, etica în clasificatorul virtuților și îndatoririlor ; iar dincolo de ele și de celelalte discipline naturale era o ontologie a principiilor transcendente, care s-a ridicat de la miturile fiziologilor și de la atomii materialiștilor la Dumnezeul creștinilor. Și deși creștinismul făcuse mult mai intensă conștientizarea

spiritualității realității, el tindea, pe de altă parte, în teoria cunoașterii spre înțelegerea imediată a lui Dumnezeu și în cea a practicii către negarea

viața lumească și, prin urmare, oricât de profunde și grave ar fi fost consecințele conceptelor gnoseologice și etice ale masticilor și asceților săi, această profunzime a fost compensată de un dezinteres în egală măsură față de acele forme ale spiritului care aderau cel mai puternic la lume, la sensibilul, către pasionat : adică în sfera practică, spre teoria vieții politice și economice, iar, în sfera teoretică, către teoria cunoașterii sensibile sau estetice; iar pentru primul trebuia să aștepte gândul unui Machiavelli și al doilea cel al unui Vico. Din care vedem cum lipsa Esteticii în perioada anterioară secolului al XVII-lea nu depindea de neprevăzute și accidente, ci era perfect în concordanță cu caracterul gândirii și vieții acelei vremi.

Care coerență pentru ochii noștri poate părea a fi inconsecvență, privită în lumina unor concepte noi și mai largi; dar întrucât aceste concepte mai largi ale noastre sunt răspunsuri la probleme care nu au fost puse la momentul respectiv, este clar că acuzația de incoerență ar fi, în cazul de față, anacronic și antiistoric. Pe scurt, atunci când se afirmă că în perioada despre care vorbim a existat o lipsă de Estetică sau o altă ordine de producție mentală, trebuie să avem grijă să nu introducem în cuvântul „lipsă” sensul unei adevărate deprivari, și deci de angoasa si ' nefericire, care de fapt nu a avut loc. Conceptele „laxe si non-Dgati”, adica nu elaborate doctrinal si isteric, ci contopite in judecati si crescand si determinandu-se cu ele, erau totusi suficiente pentru a deslusi frumosul de nefrumos, poezia de non-frumos. -poezia, precum și binele din nebun. , adevăratul din neadevărul; şi de aceea minţile acelor oameni navigau mai mult sau mai puţin placid pe

mare de adevăr, în timp ce, la rândul lor, științele empirice au schematizat seria de judecăți, au dedus, au făcut abstract și au oferit un ghid pentru a judeca și a face. Orice altceva era o limită nesimțită (sau doar rar și trecător) ca atare, era un „somn dogmatic”, abia variat de câteva vise; și, prin urmare, nu a dat anxietatea obstacolului-limită, așa cum am simți dacă am fi forțați să gândim mai puțin decât putem gândi acum. Cu alte cuvinte, eroarea care s-ar face considerând acea stare psihică ca un defect, ca o stare de nenorocire, ar fi în întregime asemănătoare cu cea a cuiva care a considerat nefericită vremea în care nu existau via ferrata și navigația cu aburi. unde suntem nefericiți doar noi înșine, în imaginație, când, acum obișnuiți cu astfel de mângâieri ale vieții, ne prefacem că suntem transportați într-un loc în care acele mângâieri nu ar fi și ar fi în schimb nevoile corelative, născute cu acele mângâieri. Va veni vremea

când chiar și vârsta în care trăim, și care ni se pare atât de strălucitoare. S-a reprezentat cu limitele sale, pentru că altul mai bogat o va fi depăşit; dar realitatea viitorului nu este realitatea prezentului. Și fără a recurge măcar la ideea unei alte vârste, disi ante d; În prezent de secole sau milenii, putem vedea în orice moment, în noi înșine, în progresul nostru mental cotidian, cât de ample gândurile le includ și le depășesc pe cele ale anului sau zilei sau minutului înainte; și totuși în fiecare minut, zi sau an suntem coerenți cu noi înșine și mulțumiți de acea coerență și satisfacție care este și este în fiecare act al vieții.

II

Dovada corespondenței exacte dintre lipsa unei Estetici propriu-zise și caracterul filosofiei antice este dată de nașterea simultană a filozofiei moderne și a Esteticii. Începutul acestuia este de fapt, după cum am menționat, între secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, adică coincide cu nașterea „subiectivismului” modern, cu filozofia ca știință a spiritului, cu concepția realității ca imanentă (că este, imanentă spiritului, deoarece imanența în natură, așa-numitul panteism, este și ea, ca natura însăși, o formă de transcendență). Față de epoca care începe astfel, cea care se termină, adică cea care s-a schițat mai sus, nu aparține istoriei, ci, cel mult, preistoriei Esteticii, dintre care este singura, aici și acolo, ceva licărire și indiciu. Și din moment ce estetica și subiectivismul modern sunt atât de strâns legate încât formează un singur lucru și din moment ce subiectivismul sau filosofia spiritului înseamnă filozofie autentică și directă, filozofie adevărată, împotriva oricărui fel de fizică, metafizică și teologie, nu ar trebui să ne fie frică de atracție. consecința ulterioară: că filosofia este cu adevărat din timpurile moderne și ceea ce se numește așa, din antichitate până în Renaștere, este filozofie doar în partea ei secundară și episodică, dar, în partea principală și fundamentală, rămâne uneori uneori mitologie, religie. , metafizică, misticism sau cum vrei să-i spui. Să spunem că nu trebuie să-ți fie frică, pentru că acum. în ceea ce privește Estetica, am clarificat ce înseamnă astfel de negații directe

a califica o epocă și nu a o condamna; și ■ de asemenea pentru o altă considerație, adică acea consecință nu este atât de paradoxală și nouă ca | , pare în modul în care este dedus și formulat, dacă ne amintim că, în ultimele două secole a fost

Există o conștientizare foarte puternică (și poate egală doar cu cea care a apărut odată cu triumful creștinismului) a apariției a ceva atât de extraordinar încât să facă (și, înaintea privirii noastre, epocile anterioare să se contracte într-o singură epocă, morena hotărât) . stă în calea străzii; iar epoca modernă a fost diferită definită ca fiind una care l-a luminat acum pe om, a per-

V   schimbări la conștientizarea de sine, a libertății pe deplin desfășurate, sau ca epocă „pozitivă”, care a succedat jumătății „teologice” și „fizice”.

Revenind la Estetică, problema la care noua știință a început să răspundă a fost (pentru a da o definiție rezumativă și generică) a rolului pe care poezia, arta sau imaginația îl exercită în viața spiritului, și deci a relației imaginației cu logica. cunoașterea și cu viața practică și morală: aceasta a pus, cu același act, întrebarea inversă a oficiului cunoașterii logice și a vieții practice și morale, adică a spiritului în relație și dialog -j lactic de toate formele sale. „Inventarierea spiritului uman” a fost noul motto al speculației; iar problema Esteticii făcea parte din inventarul cerut și, în același timp, era inclusă în întreg. Era imposibil să cauți temeinic calitatea poeziei sau a creației fan-| cheie fără a căuta temeinic întregul spirit, şi im-| Este posibil să construiești o Filosofie a spiritului fără a preda o Estetică; nici un filozof modern nu a scăpat de această necesitate şi, când se pare că!

nimeni nu a stat departe de ea, dar uitându-ne mai atent se dă seama că fie a căzut mai mult sau mai puțin în vechiul dom-r malefic, fie a atins și problema estetică, deși într-un mod inconștient, indirect sau negativ. Kantii (și acest exemplu solemn poate fi suficient), care mai mult timp decât alții, reticenți să ridice Estetica la o discuție filozofică, s-au nevoit în cele din urmă, după ce au terminat cele două Critici ale rațiunii pure și ale rațiunii practice, să adauge pe a treia, aceea de Judecata estetică și teleologică, simțind decalajul grav, și ca și hiatusul, care altfel ar fi rămas în „inventarul” ei. Nici intențiile pe care le auzim uneori exprimate de autori moderni de a dori să investigheze Estetica „în afara și independent de filozofie” nu formează un argument împotriva acestui lucru; pentru că același lucru se repetă de mai multe ori pentru Estetică și Logică și pur și simplu s-a dorit să fie înțeles „în afara filosofiei ontologice, transcendente și dogmatice”, adică din metafizică: care era un scop, în esență, foarte Jode-V le, care confirmă judecata noastră. Pe scurt, legătura dintre Estetică și orice altă filozofie este intrinsecă și nu extrinsecă în gânditorii moderni, așa cum a fost la filozofii epocilor anterioare, care s-au ocupat de chestiuni de artă doar în măsura în care aranjamentele lor empirice sunt configurate. nu în enciclopedii de cogniţii sau în serii de cogniţii juxtapuse.

Totuși, pentru a înțelege și a judeca corect istoria Esteticii și a filosofiei moderne în general, nu trebuie să credem că odată cu începutul subiectivismului modern vechea filozofie transcendentă sau metafizică a dispărut imediat, sau că a dispărut treptat. puțin, sau că a dispărut. poate dispărea complet în viitor. Dacă se mută de la aceste false

credințe: și, apoi, văzând că în fiecare sistem mort există într-o măsură mai mare sau mai mică, și chiar ca o umbră sau un defect foarte ușor, un reziduu de metafizică și transcendență, se ajunge la concluzia că, în final, noi reușesc în continuare în metafizică și transcendență și, prin urmare, nimic nu s-a schimbat substanțial din ceea ce s-a pretins că s-a schimbat. Ca să rămânem la cazul Esteticii, nu există o estetică modernă care să nu poată fi acuzată, în acest sau acel punct al tratamentelor sale, de intelectualism sau moralism sau senzualism sau abstractionism și, în cele din urmă, de naturalism și transcendență. Acum, fără îndoială, formele necesare de eroare (și gândirea metafizică sau transcendentă se numără printre ele), prin care parcurge mintea umană în cercetare, sunt eterne, adică revin perpetuu; dar a le reveni, și chiar a zăbovi și a rătăci, nu înseamnă că nu ai progresat. Iar progresul general, prin care filosofia modernă se distanțează într-un anumit fel de filosofia antică și aproape i se opune ca filozofie cu metafizica, subiectivismul cu obiectivismul, imanența cu transcendența, constă în orientarea generală, în motivul dominant, în intonația de filozofia nouă în comparație cu cea veche, în care metafizica era principala și gândirea critică secundară și episodică, iar la ea, invers, gândirea critică este principala și metafizica este episodul! Astfel Kant, după ce a criticat predecesorii săi, a afirmat că frumusețea este fără concept, dism. Fiind solicitat, final fără reprezentarea unui scop și sursă de plăcere, dar de plăcere universală, el a reinstalat din greșeală intelectualismul în definirea operei de artă ca reprezentarea grosieră a unui concept, în care geniul

ar combina intelectul și imaginația și chiar ar readmite finalitatea externă, explicând frumusețea ca simbol al moralității; dar asta nu diminuează adevărul și rodnicia noilor principii pe care le-a stabilit, adică nu înseamnă că problemele pe care le-a rezolvat efectiv nu sunt rezolvate. La fel, Hegel, după ce a afirmat caracterul intuitiv al reprezentării artistice, care este ideea într-adevăr, dar într-o formă sensibilă, a revenit în logicism, conturând o istorie dialectică a artei ca idee, și cu doctrine similare; și, după ce a recunoscut că frumusețea vine din spirit și nu din natură, a construit o doctrină a frumosului în natură, remodelând un fel de piosism; dar, cu toate acestea, varietatea problemelor pe care le-a pus și bine rezolvat este foarte mare, iar progresele pe care le-a făcut în întreg complexul științei sunt evidente. Același lucru se întâmplă și pentru orice alt aspect al filozofiilor lor, pentru că nimeni nu-și va închipui că au negat puterea criticii kantiene notând slăbiciunea la care autorul ei se abandonează, plasând Lucrul în sine și restaurând implicit dogmatismul și transcendența; sau reforma profundă hegeliană a logicii grație dialecticii, doar pentru că Hegel transportă dialectica chiar și acolo unde nu poate fi folosită și dialectizează conceptele empirice ale fizicii și zoologiei, iar din adâncul unei filosofii concrete reînvie o gândire foarte abstractă și, în cel mai prost sens, metafizic.

Un alt avertisment este necesar în același scop al inteligenței corecte a istoriei, precum și a esteticii și a filozofiei moderne în general;

și nu este să schimbi ceea ce se numește „problema estetică” cu o problemă „unica” și să

l°0 .r ÌE -л ·1Í j τ K7TEH, >

Nu ar trebui să luăm literalmente numele prescurtat care desemnează o gamă inepuizabilă de probleme variate și mereu noi. Dacă problema ar fi cu adevărat unică, s-ar întâmpla neapărat să fie rezolvată, iar în acest caz știința și etica ar muri pentru că și-ar fi atins pe deplin scopul; sau că nu ar putea fi niciodată rezolvată și ar fi un semn al unei probleme prost puse, adică nu al unei probleme, ci al unei neînțelegeri; sau că s-a rezolvat doar parțial, prin aproximări succesive, fără a ajunge vreodată la plenitudinea soluției, și ne-am întoarce la cazul anterior, pentru că un adevăr pe jumătate nu este adevăr, iar o problemă care nu poate fi rezolvată în totalitate este un rău. problema pusa. Dar, atunci când acest nume colectiv este înlocuit de realitatea pe care o sugerează și o acoperă, vedem că estetica și toată filosofia este întotdeauna și niciodată nu este, adică vie, și că problemele sunt într-adevăr din când în când rezolvate. , dar că fiecare, hotărât, îi generează pe alții de rezolvat. Și apoi este dat, în examinarea doctrinelor propuse sau a problemelor puse și rezolvate de un singur gânditor sau de mulți într-o perioadă dată, să realizeze progresul minții umane, care este devenirea eternă a adevărului.

Problema, de exemplu, în jurul căreia au lucrat într-un mod mai mult sau mai puțin conștient retoricii din secolul al XVII-lea, în special italieni, stimulați de disputele și reflecțiile literare din secolul precedent, a fost descoperirea unei facultăți speciale pentru producerea de arta, diferita de intelectul simplu, si care era mai propriu inventiva si creativa decat frumusetea, despre care vorbeau sub denumirea de „ingenuitate”, comparand-o cu „imaginatia” sau „fantezia”; și a unei facultăți de a judeca arta, care nu era rațiune rațională.

pe tema esteticii Γ 1

cillant, și pe care ei o numeau judecată sau „gust”, și pe care le comparau uneori cu „simțirea” și alteori cu discernământul sau intuiția unui „nu știu ce”. Dar, în același timp, Descartes și următorii săi adepți, urmărind să reducă cunoștințele umane la dovezi matematice, au ignorat sau au respins ceea ce li s-au părut modalități tulburi de a gândi și de a judeca și, pentru mai mare glorie a rațiunii, ne-au insuflat fantezie și au sacrificat poezia matematicii și metafizicii. Cu toate acestea, nu se poate spune că Descartes a fost retrograd în comparație cu acei inventatori de ingeniozitate, gust, sentiment și „nu știu ce”, sau că au fost retrograd în comparație cu Descartes, deoarece cele două probleme erau diferite și duceau la adevăruri diferite. : primul, de fapt, bâjbâia pentru a găsi rolul poeziei și artei în viața spiritului, iar cel din urmă a întemeiat, deși într-o formă raționalistă, o filozofie a spiritului, care era totuși necesară pentru a înlătura incertitudinea - și precaritatea – de la descoperirile primului. Atât de mult încât nu numai că, sub influența carteziană, au început să se compună tratate! care a încercat să reducă artele la un singur principiu (Batteux) sau să definească frumosul în diversele sale forme și ordine de manifestare (André, Crousaz), dar Leibniz provenea din eartezianism, care s-a combinat în gândirea sa (și așa a fost, pentru aceasta parte, noua lui problemă) adevărurile retoriștilor din

secolul al XVII-lea și ale lui Descartes și a atribuit un loc în teoria cunoașterii cunoașterii confuze și clare, care precede distinctul, poemului care precede filozofia; iar savanții săi chiar le-au făcut un corp de doctrine, o știință specială, scientia cognitionis sensitivae, Vărs analogi rationis. epistemologie inferioară, care

au botezat cu numele « Æsfhetica ». Problema este bine propusă și bine rezolvată, deși diferența pur graduală sau cantitativă dintre cunoașterea intuitivă și cunoașterea intelectuală nu a fost suficientă pentru cei care au urmat la scurt timp după aceea și care, totuși || continuă să dezvolte estetica proiectată și să includă teoria geniului și a gustului în ea, au trebuit să se întrebe dacă cunoașterea intuitivă era într-adevăr o simplă cunoaștere intelectuală „confuză” și || au transformat treptat acest concept cantitativ și psihologic în celălalt, speculativ, de fantezie autonomă. Dintr-un cerc diferit și disjuns de studii, din studiile de gramatică și logica formalistă, a luat naștere, cam în același timp, știința gramaticii sau „gramatica filozofică”, care, [ca raționalizare a procedeului irațional sau fantastic al limbajului. iar din gramaticile empirice care se iviseră din el pentru folosirea lascalicului, nu putea părea altceva decât formarea unei erori colosale, dar care pentru acea încercare, oricât de executată, de a înțelege limba în legea ei intrinsecă, creată în vigoare la filosofia limbajului, care a ramas si s-a dezvoltat, desprinsandu-se treptat de prejudecatile gramaticii logice.Intr-adevar, printre aceiasi autori de gramatica logica nu a intarziat sa se ridice intrebarea daca formele imaginare, asa-numitele metafore, pot fi considerate sau trope, ca ornamente sau completări la forma logică goală, și s-a descoperit că nu sunt „împodobiri”, ci „forme spontane de expresie” (Du Marsais). Și, deși în general nu era clar, nici atunci, nici de mult timp. apoi, relația strânsă, sau mai bine zis identitatea, dintre cele mai multe probleme ale noii filozofii a limbajului și cele ale noii științe a artei sau esteticii, cum ar fi

Relația a fost întrezărită de Vico, care a început să caute originile limbilor chiar în originile poeziei. Cu toate acestea, plasarea lui Vico mai presus de toți esteticienii contemporanilor săi și ai întregului secol al XVIII-lea este ceva care, dacă poate fi justificat cu siguranță prin măreția doctrinelor sale și a contururilor doctrinelor sale, anticipând viitorul îndepărtat, trebuie considerat ca ceva altfel.spre inexact, la fel cum toate aşezările de primate sunt inexacte, strict vorbind, şi admisibile numai în uz empiric, datorită accentuării discursului.De vreme ce Vico, ca orice alt gânditor, se adânceşte în unele sau multe probleme, dar el nu a auzit de altele, care au apărut și pe vremea lui și au dat naștere la controverse; și a fost intenționat mai presus de toate să stabilească originalitatea imaginației împotriva negărilor cartezienilor aridi și să o determine

ca prima formă de cunoaștere. în dezvoltarea eternă a spiritului, iar Itresi în fazele sociologice și în istoria reală a societăților umane. Dar marea și celebra întrebare estetică a secolului al XVIII-lea a fost aceea a absolutității sau relativității gustului; ceea ce presupunea cu siguranță (întrucât fiecare propoziție filozofică le implică pe toate celelalte) întrebarea naturii artei, adică dacă ea aparține plăcerilor practice ale individului sau formelor mentale ale adevărului, cu excepția faptului că a fost propusă și formulată în relație cu îndoielile care apar de obicei atunci când se confruntă cu varietatea și contrastul judecăților asupra frumosului și artei. Acest text este cel mai general dezbătut în acest timp, așa cum o atestă bogata sa literatură, dar cu siguranță nu singurul; și aici este util să amintim imediat alte două: cea privind valoarea doctrinelor „genurilor literare" și „regulilor", elaborate atât de poetica italiană a Renașterii și

]π '

apoi Gt BSTTPTinà

apoi din franceză, iar asta în jurul „limitelor" sau mai bine zis caracterului artelor individuale. În primul dintre care se întâmplă să fie susținut partidul ! libertate maximă, și auzind cel mai hotărât protest împotriva preconcepției genurilor, tocmai de la un scriitor care este în alte privințe aproape un raționalist | Gravina este pedantă: ceea ce remarcăm pentru a repeta încă o dată că pentru a înțelege istoria este întotdeauna indicat să urmărim particularitatea problemelor și gândurilor, evitând tendința excesivă de a simplifica, unifica și redescoperi } consistența acolo unde nu există. . În a doua întrebare, s-ar dori să spunem, ca deja pentru gramatica filozofică, că doctrina care a apărut din ea, cea lessingiană, prin care pentru fiecare artă era delimitat un grup special de lucruri sau concepte (pentru acțiunile de poezie, pentru sculptură, corpuri, eoe.), nu a reprezentat altceva decât adăugarea unei noi erori la cele vechi, și chiar o agravare în comparație cu aforismul antic acut: ut pictura po'ésis. Dar, în realitate, Lessing, fără sau prost să rezolve problema intrinsec absurdă a de- | limitare, a rezolvat bine din ce a plecat cu adevărat: adică a demonstrat că nicio artă (ca, de altfel, nicio operă de artă) nu poate fi tradusă în alta și să-și găsească acolo echivalentul. Astfel a dus mult mai departe investigația asupra unității și diversității reprezentărilor artistice; fără a spune că, odată cu reducerea la extremă a conceptului de limite ale artelor, a dat naștere poziției și soluției contrare, care vede în acele limite o clasificare preluată din fizică și deci străină esteticii. Istoria câștigului a venit și din studiile în artele figurative ckelmann, cartea care a creat, după cum se spune, eu

adevărata istorie a acestor arte; și aceasta este o vorbă care este supusă contradicțiilor sau cel puțin restricțiilor, pentru că Winckelmann și-a bazat istoria pe un criteriu abstract și antiistoric, așa-numita „Frumusețe ideală", și era, în acest sens, inferior lui Vico, aproape de locul unde istoria poeziei a variat odată cu

schimbările în condițiile sociale și atitudinile mentale. Și, totuși, este adevărat, oricine consideră istoriografia anterioară a artelor figurative, care este compusă fie din biografii ale artiștilor, fie din colecții de artă, că Winckelmann a conceput și a încercat o istorie internă a acestor arte, în ciuda faptului că în însăși interioritatea sa istoria conţinea un fel de exterioritate. Iar pe vremea lui Winckelmann, și în țara sa germană, Hamann și Herder au intrat spontan pe calea deja urmată de filozoful italian: ambii mult mai mici decât el ca lățime și putere speculativă și care, totuși, nu puteau fi trecute cu vederea ca și copiile pt. originalul pentru că problemele de care s-au ocupat, atât de asemănătoare cu cele ale lui Vico și episodice și ocazionale în comparație, erau și ele noi, hrănite din concepte formate ulterior, și mai presus de toate s-au născut pe presupoziții ale culturii germanice, diferite de cele, aproape exclusiv clasice. şi umanist, al lui Vico. Și încă alții, împrospătând cu o metodă psihologică unele distincții ale retoriștilor antici, s-au străduit să clarifice și să definească, în raport cu frumosul și arta, sublimul, comicul și alte forme de simțire. TI Kant, La sfârșitul secolului, este ca un punct de convergență al gândirii estetice a secolului al XVIII-lea (care în Critica judecății se reflectă cu investigațiile și polemicile sale, cu adevărurile dobândite și cu îndoielile care o chinuiau).), dar, în același timp, un punct de plecare al gândirii care îl depășește; și asta explică modul în care

istoricii Esteticii îl recunosc pe Kant, chiar și în! acest cerc, un loc cezarian sau napoleonian, ca cel către care „două secole, unul împotriva celuilalt înarmaţi”, s-a întors, aşteptând cuvântul decisiv. Care reprezentare semi-simbolică poate fi lăsată să alunece, atâta timp cât este interpretată discret, fiind adevărat că la Kant întrebarea secolului trecut despre absolutitatea sau relativitatea gustului și celelalte despre regularitatea sau neregularitatea geniului, pe frumusețe pură și frumusețe aderentă, pe sublim și comic, și pe limitele artelor. Dar este la fel de adevărat că NT este incapabil să ofere altceva decât o caracteristică viguroasă, dar negativă și generică a stăpânirii frumosului, asemănătoare cu cea a legii morale pe care a protejat-o împotriva oricărui fel de etică materială sau utilitarista; și că în el, artistic și antidialectic, nu se reflectă cu adevărat considerația istorico-dialectică deja începută a poeziei și limbajului. Și, pe această parte, estetica germană post-kantiană este legată nu de Kant, ci de Herder, dar și de Leibniz și Brumgarten (și în mod ideal, de Vico), cel care merge de la Schiller la Hegel, până la minor și la adepți. ca Schopenhauer și încă mai are adepți. În lumea estetică, însă, problema privind rolul artei în viața spiritului este unificată cu profilul organului mental prin care este cuprins Absolutul; și de aceea arta se confundă acum cu filosofia, acum revine la o formă inferioară de filozofie! >sofia, adică gândirea mitologică, se ridică acum la un fel de hiperfilozofie; iar unitatea actului artistic, tulburată de acest element străin, se desparte în conținut și formă; şi retorica, genurile literare, diviziunile artelor, frumuseţea naturii i1

simțurile estetice și toate celelalte empirisme sunt păstrate și, ceea ce este mai rău, raționalizate și deduse în maniera adevărurilor filozofice. Din același motiv, în acea estetică nu este explorată, și chiar pierdută din vedere, legătura dintre poezie și expresia pură și limbajul concret; iar filosofia limbajului își continuă drumul, fără să știe că în dezbaterile sale despre originea limbajului și relația cuvântului cu logica și altele asemenea, se ocupă chiar de problemele Esteticii. În ciuda, pe scurt, bogăției de cunoștințe și observații cu privire la lucrurile de artă (pe care acei filozofi le-au adunat parțial din critica contemporană și literatura romantică, și parțial produse deoarece ei înșiși erau critici romantici), principala lor problemă, mai degrabă decât estetica, a trebuit să să fie considerate logica filosofiei, iar efortul lor a vizat reconcilierea noului subiectivism kantian cu vechea metafizică și teologie; prin urmare, arta, cu problemele ei particulare, a ajuns să intre în tratamentele lor la fel ca gramatica și retorica în enciclopediile medievale și sistemele scolastice, în mod extrinsec, când nici măcar nu era acostumată la tăișul sabiei schemelor sistematice preconcepute. Totuși, într-un alt sens, problema care i-a ocupat a împins filozofia înainte, și deci și Estetiea, pentru că ei, deși închiși în învelișul lor metafizic, au lucrat la instaurarea unui spiritism absolut; și ici și colo au spart și coaja, mai ales prin reconectarea, în conformitate cu noua eră politică și morală, la gândirea istorică și prin conceperea artei și a filosofării și a oricărei alte forme de viață ca fiind reale numai în istorie. Un progres, fără îndoială și mai indirect, dar nu

ine

deci neglijabil, pentru Estetică, trebuie privit chiar şi în pozitivism şi psihologism, care i-au succedat acelui idealism metafizic şi care, la prima vedere, păreau să sufoce şi să stingă fiecare | idee de artă, care nu și-a găsit și nu și-a găsit loc în noul naturalism și în noua teologie materialistă. Dar, din moment ce noul naturalism nu era cel vechi și s-a născut ca o opoziție cu idealismul recent, el conținea în miezul său o polemică adesea brută, dar nu ilegitimă și nici complet ineficientă, împotriva reziduurilor metafizice și teoretice ale acelui idealism;4 și , ajutând la curățarea domeniului lor, refuzând să „deducă” Estetica, și recomandând acest lucru și pentru metoda fiziologică și fizică, a dat sfaturi proaste cu privire la ceea ce a afirmat, dar sfaturi excelente cu privire la ceea ce a negat. Și, în afara școlilor strict filosofice, dar nu fără influența unei filosofii deosebit de idealiste și romantice, criticii literare și artistice (De Sanctis în Italia, Flaubert, și de asemenea Baudelaire, în Franța etc.), ducând mai departe! propria operă, a format o conștiință a artei care, în egală măsură și cu egală rațiune, respingea abstractismul metafizicienilor și grosolanul pozitiviștilor și afirma și reitera multe adevăruri esențiale despre „forma” artistică sugerată de! studiu direct și practică cu arta, care a pregătit și i-a făcut pe oameni să simtă nevoia de a! extinderea anchetei și un nou sistem.

III

Aceste note rapide nu sunt o delimitare a istoriei Esteticii, ci, după cum s-a spus, un mic exemplu pentru a arăta varietatea problemelor acestei istorii și imposibilitatea expunerii acesteia (dacă nu se dorește să o modifice sau să o sărăciască) ca povestea unei „singuri” probleme. Și mai trebuie menționat că, așa cum problemele tratate de cercetători au fost variate, narațiunea istorică în sine va fi întotdeauna atât de variată, care, după interesul mental al istoricului, va cuprinde unul sau mai multe sau multe sau foarte multe. dintre ei, dar niciodată pe toate; și va pune acum una sau alta problemă sau grup de probleme în prim plan și o va prezenta, din motive de perspicuitate didactică, ca ritoòç ημάς fundamental), dar nu va putea niciodată să-și justifice antecedenta absolută (φύσει). Nici nu este cu siguranță interzis în expunerea istorică gruparea unor probleme similare și astfel să se pună „aceeași” problemă, „comună mai multor gânditori” (și această procedură de grupare trebuia folosită și în notele de sinteză date mai sus, cu atât mai mult cu cât sunt rezumative); Cel mai bine este să nu pierdeți niciodată din vedere faptul că o așa-zisă aceeași problemă este „colorată”, după cum se spune. „variație” între gânditorii individuali: care „varietate de culoare” metaforică este, de fapt, varietate de determinări în problemă și, prin urmare, varietate de probleme. Și cu atât mai puțin este interzis, în virtutea varietății demonstrate și a intersecției foarte variate a problemelor de fiecare dată, să se împartă povestea, care este spusă, în perioade: cu condiția ca nici în acest caz noțiunea să nu se piardă.

Perioadele sunt aproximative atât în liniile lor de despărțire, cât și în centrul lor și că, prin urmare, există ordine de probleme care încep într-o perioadă și rămân suspendate, pentru a fi uneori reluate una sau mai multe perioade mai târziu: unele exemple pot fi văzute și în notele expuse mai sus. Acolo unde se prefigurează și o împărțire a istoriei Esteticii în perioade, sau mai bine zis, în primul rând, într-o preistorie care cuprinde cei două mii și mai mulți ani premergătoare criticii și filosofiei secolului al XVII-lea, este o istorie care din secolul al XVI-lea. ajunge până în zilele noastre. Și această istorie este împărțită mai clar în patru perioade: prima dintre care este estetica prekantiană, când tema principală era căutarea unei „facultăți” estetice și locul ei între alte „facultăți”.» ale spiritului; — al doilea dintre kantian și tostkantian până la epuizarea idea-ismului metafizic, în care facultățile spiritului au fost îndepărtate din abstractitatea și juxtapunerea lor și înțelese ca o istorie ideală a spiritului și a artei și-a luat locul în acest curs ideal. , care era încă un fel de epopee religioasă și a devenit ea

însăși un mit, acum mai mult, acum mai puțin decât estetic; - al treilea, al pozitivismului și psihologismului, care se extinde aproape până la sfârșitul secolului al XIX-lea, în care, pentru reacție împotriva metafizicii , ne-am întors la considerația naturalistă a artei și nu am obținut teoria artei, dar am obținut ceva, care a fost sănătoasă dezgustă a metafizicizării în estetică; — și al patrulea din Estetica Contemporană, care preia din nou, din metafizică și pozitivism, dar nu din filosofie, tratarea problemelor artei în

forma de Filosofie a spiritului estetic. Care ultimă perioadă, pe care unii ar dori să o considere deja închisă, este, după părerea mea, abia la început; și, în orice caz, nu este închisă, pentru că o perioadă se încheie când s-a format un astfel de complex de noi probleme și noi soluții încât să dea naștere unei alte perioade; și acest lucru nou, care avansează, nu îl văd pe nici una din părți, în timp ce văd foarte clar că lupta esteticii intuiției pure sau a intuiției lirice este încă angajată nu numai împotriva preconcepțiilor psihologice și emturaliste, deja aproape toate risipite. , ci împotriva celor mai tenace și aspre care provin din metafizică, care a doar educat și needucat gândirea umană în același timp.

Indiferent de aceasta, aceste patru perioade sunt aceleași cu istoria filosofiei moderne în fiecare dintre aspectele sale particulare, deoarece toată lumea va fi ușor de acord cu privire la prima și a treia dintre ele și nu atât de ușor cu privire la a doua și a patra, deoarece puțini și-au dat seama că ceea ce s-a conturat în gândirea europeană în ultimele decenii, prin multe încercări mai mult sau mai puțin mature și fericite și logice, este tocmai ideea unei noi filozofii, care este puțin considerată ca neo-idealism, neo-kantianism. , neo-fichtism, neo-hegelianism, și care este în realitate o filozofie antipozitivistă și anti-metafizică, pe care mi-am propus recent să o definesc, în modul care îmi este deosebit de acceptabil, drept „momentul metodologic al istoriografiei” 1. Dar continuând

g Vezi capitolul: Filosofie şi Metodologie, în Teoria e torio ăe4a stenografia (ed. a III-a, Bari, 1920).

aceste considerații ar duce dincolo de proiectarea primului discurs, în scopurile căruia era pur și simplu important să se constate nu numai coincidența E teticului cu Filosofia, ci și, și în consecință, a istoriei Esteticii cu istoria lui ; Filozofie. Care coincidenţă, de altfel, este admisă în fapt de acei istorici ai Esteticii, care; investighează eficiența oricărei alte filosofii în problema Esteticii, sau de către acei istorici ai celorlalte sfere ale filosofiei, care investighează eficiența filozofiei asupra dezvoltării Logicii sau Eticii și așa mai departe. Dar „acțiunea reciprocă”, care; ei recunosc și înfățișează, și ea nu este altceva decât o „metaforă” a unității Esteticii cu Filosofia. În afară de aceasta, este de la sine înțeles că orice problemă logică, etică sau de altă natură este atât o problemă estetică, cât și invers; de fapt, pentru a fi complet exact, nu.; nici măcar nu ar fi permis să se adauge: „în sens invers”, pentru că, în

primele cuvinte, s-a oprit deja, cu un singur act, atât dreapta, cât și inversul.

1916.

CARACTERUL TOTALITATII

A EXPRESII ARTISTICE

S-a remarcat de multe ori că reprezentarea artei, chiar și în forma sa extrem de individuală, îmbrățișează totul și reflectă cosmosul în sine; și acesta este într-adevăr un criteriu care este de obicei folosit pentru a distinge arta profundă de arta superficială, viguroasă de slabă, perfectă de diferit imperfectă. Dar în vechea Estetică, modul în care acest personaj era teoretizat nu era fericit, și consta, după cum se știe, în compararea artei cu religia și filozofia, cu care se credea că are un scop comun.- cunoașterea realitatea ultimă, - și care o implementează acum într-o manieră concomitentă cu celelalte două, acum provizorie și pregătitoare pentru cea a celor două care aveau un grad suprem și definitiv, acum, în sfârșit, ca el însuși constituind acest grad su-nremo și definitiv. .

Această doctrină a păcătuit în două moduri, concepând procesul cognitiv simplist, fără diferențe și antiteze, și deci acum pur intuiționistă, când pur logic, când pur mistic; şi prin conceperea lui ca descoperirea unui adevăr static şi deci transcendent. În acest fel, caracterul cosmic sau de totalitate a fost într-adevăr recunoscut în reprezentarea artistică,

dar hei înțeleg greșit arta în. ceea ce are de origini și ia putere de la productivitatea spirituală în general.

Pentru a evita a doua eroare și a ajunge într-un anumit fel de acord cu gândirea modernă, care este nc. impulsul său de gândire intim și irezistibil de imanență și spiritualism absolut, arta a fost considerată, nu mai mult ca reținerea unui concept imol, ci ca formarea perpetuă a judecății, a unui concept care este judecata; și aceasta ar explica cu ușurință caracterul său ca totalitate, deoarece fiecare judecată este o judecată a universalului. Arta, așadar, nu ar fi o simplă reprezentare, ci o reprezentare judecătorească și ar atribui într-un singur act locul și valoarea lucrurilor, pătrunzându-le cu lumina Teoriei universale care se confruntă cu o singură, dar atât de insurmontabilă dificultate, care iese spulberat: în dificultatea că reprezentarea judecătoare nu mai este artă, ci judecată istorică sau istorie. Cu excepția cazului în care dorim să continuăm să considerăm istoria, așa cum a fost cândva și mulți încă cred, ca fiind o simplă și clară declarație de fapte; dar în acest caz judecata sau reprezentarea judecătoare ar fi identificată cu filosofia, cu așa-numiții „filozofi ai istoriei”, și niciodată cu arta. Pe scurt, cu teoria artei ca judecată se evită viciul imobilității și transcendenței, dar nu și viciul simplismului epistemologic, care în ea ia forma unui logicism exclusiv, și poate duce la un nou și mai mult sau mai puțin ascuns transcende. artă, dar cu siguranță, din acest motiv, neagă arta ceea ce o face artă

Arta este intuiție pură sau expresie pură, nu intuiție intelectuală ca Schelling, nu logică

Ism à la Hegel, nu judecata ca în reflecția istorică, ci intuiția complet liberă de concept și judecată, forma aurorală a cunoașterii, fără de care nu se pot înțelege forme mai departe și mai complexe. Și, pentru a realiza caracterul de totalitate prin care se caracterizează, nu a fost niciodată necesar să ieșim din principiul intuiției pure, nici să introducem corecții sau, chiar mai rău, adăugiri eclectice, dar a fost suficient să ne păstrăm. strâns în granițele sale, să le observe într-adevăr cu mai multă rigoare și, în interiorul acelor granițe, să o adâncească, săpând bogățiile inepuizabile pe care le conține.

În mod similar, cu o altă ocazie, împotriva celor care susțineau că arta nu este intuiție, ci simțire, sau nu numai intuiție, ci și simțire, și considerau rece intuiția pură, am putut demonstra că intuiția pură, tocmai pentru a ne elibera de intelectualism și referințe logice, este plin de sentiment și pasiune, adică nu dă niciodată formă intuitivă și expresivă altceva decât o stare de spirit și, prin urmare, sub acea răceală aparentă, există căldură și fiecare adevărată creație de artă este intuiție pură. numai atâta timp cât este pur lirică. Și când ni s-a întâmplat să vedem teoreticieni recenti, cu ocoliri obositoare și în moduri ocolite, ajungând în sfârșit la concluzia că arta este intuiție și sentiment, ni s-a părut că ei spuneau puțin nou în acest fel și într-adevăr repetau ceva care a fost menționat de nenumărate ori în aforismele artiștilor și criticilor; și că, cu acel „și” conjunctiv, cu acel „tot” (pe bună dreptate detestat de Hegel în filozofie), s-au păstrat pe această latură a adevăratei elaborări științifice și, din punct de vedere estetic, nu au realizat unitatea explicativului. principiu, deoarece cele două caractere astfel enunțate apăreau doar-

minte agregate una cu cealaltă, și cel mult sudate, acolo unde avem nevoie este să ne găsim unii pe alții și să-i identificăm.

În ceea ce privește caracterul universal sau cosmic care este pe bună dreptate recunoscut în reprezentarea artistică (și poate nimeni nu l-a evidențiat atât de bine ca William de Humboldt în eseul despre Hermann und Dorotheex), demonstrarea acestuia se află chiar în acel principiu, atent luat în considerare. Pentru că, ce este un sentiment sau o stare de spirit? Este poate ceva care se poate desprinde de univers și se poate desfășura? Poate că partea și întregul, individul și cosmosul, finitul și infinitul au realitate departe unul de celălalt, universul în afara celuilalt? Vom fi dispuși să acceptăm că fiecare detașare și fiecare izolare a celor două laturi ale relației nu ar putea fi decât o lucrare de abstractizare, numai pentru care există individualitatea abstractă, finitul abstract, unitatea abstractă și infinitul abstract. Dar intuiția! p ra o reprezentarea artistică respinge cu toată ființa ei abstracției; sau, într-adevăr, nici măcar nu îi respinge, pentru că

o ignoră, tocmai datorită caracterului său cognitiv naiv, pe care l-am numit auroral. În ea, individul pulsa de viața întregului, iar întregul se află în viața individului; și fiecare reprezentare artistică sinceră este ea însăși și universul, universul în acea formă individuală și acea formă individuală ca univers. În opera fiecărui poet, în fiecare făptură a imaginației sale, există tot destinul uman, toate speranțele,

1 A se vedea în special §§ IV-X din acel eseu (paginile 1Î9-40 din ediția Gesamm. Schriften, editată de prusac A'ad., vol. II).

iluziile, durerile și bucuriile, măreția și mizerile omenești, întreaga dramă a realității, care devine și crește perpetuu pe sine, suferință și ființă.

Prin urmare, este intrinsec de neconceput ca mro-ul particular, individul abstract, finitul și finitudinea sa să se poată afirma vreodată în scutire artistică; iar când pare că asta se întâmplă, și într-un anumit sens se întâmplă cu adevărat, reprezentarea nu este artistică, sau nu este complet artistică. În încercarea trecerii de la sentimentul imediat la medierea și rezolvarea lui în artă, de la starea pasională la starea contemplativă, de la dorința practică, dor și dorință la cunoașterea estetică, atunci, în loc să ajungem la proces, rămânem la jumătatea drumului, în acel punct care nu este încă negru și albul moare și care nu poate fi oprit în această contradicție estetică dacă nu printr-un act de voință variată și mai mult sau mai puțin conștientă. Artiștii care sunt atrași să folosească arta nu numai ca contemplare și reasigurare a pasiunii lor, ci ca această pasiune însăși și ca o ieșire pentru ea, lasă strigătele și țipetele poftelor lor, chinurilor să pătrundă în reprezentarea pe care o elaborează, răsturnări. sufletului și, odată cu această contaminare, îi dau un aspect particular, finit, îngust. Care părți polaritatea, finitudinea și îngustimea nu sunt ale sentimentului - individual și universal în același timp ca orice formă și act al realității - și nu sunt ale intuiției - la fel de individual și universal în același timp - ci ale sentimentului care nu mai este doar simțire și de reprezentare care nu este încă intuiție pură. De aici și observația făcută de mai multe ori, că artiștii s-au dovedit a fi foarte inferiori

mai mult documentar despre propriile lor vieți și despre societatea timpului lor decât artiștii superiori, care transcend timpul, societatea și ei înșiși. j ^desims ca oameni practici. De aici și acel fel de tulburare provocată de operele care tremură de pasiune, dar lipsesc în idealizarea pasiunii, în puritatea semnăturii intuitive, unde constă esența artei.

Și din acest motiv, deja în tratatul meu de acum tineresc de estetică, s-a avertizat să nu ia expresia căreia i s-a dat teoria, identificând-o cu intuiția, făcând din principiul artei expresia estetică.ca, iar expresia practică. , care se numește e-presiune, dar nu este altceva decât a dori, a dor, a dori și a acționa în sine, în imediata sa, și devine apoi un concept al logicii naturaliste, os. „a 1” indică o anumită stare psihică reală, ca de exemplu. de exemplu. în

investigațiile lui Darwin asupra expresiei sentimentelor în om și în suflet, iar diferența a fost ilustrată comparând omul care este în strânsoarea furiei și o consumă revărsând-o și artistul sau actorul care înfățișează mânia, și domină o furtună emoțională, răsturnând arcul curcubeului de expresie estetică peste ea. Impulsul artistic este atât de profund diferit de impulsul practic, încât, după cum toată lumea își amintește, această diversitate a sugerat scena îngrozitoare dintr-un roman al lui Edmund de Goncourt, în care o actriță, lângă patul de moarte al iubitului ei, este târâtă de geniul său pentru a reproduce cu artistice. mimează trăsăturile agoniei, pe care le observă în fața muribundului.

A da, așadar, forma artistică conținutului sentimental înseamnă a-i da în același timp amprenta to

asemenea, inspirația cosmică; și, în acest sens, universitatea și forma artistică nu sunt două, ci una. Rima și metrul, corespondențele și rimele, metaforele care îmbrățișează lucrurile metaforizate, acordurile de culori și tonuri, simetriile, armoniile, toate aceste procedee pe care retorii greșesc să le studieze în abstract și, astfel, să le studieze în mod abstract. face extrinsec, accidental și fals, sunt atâtea sinonime ale formei artistice care, prin individualizare, armonizează individualitatea cu universalitatea și, prin urmare, se universalizează chiar în act. Ca, pe de altă parte, teoriile care au apărut deja la începutul Esteticii moderne și au fost anunțate în antichitate de teoria cathartică întunecată a lui Aristotel, despre dizolvarea artei de toate interesele (Inter esselosigkeit, așa cum a formulat Kant), adică din orice interes practic, sunt de interpretat ca atâtea apărări împotriva tendinței de a introduce sau de a permite să persiste în artă sentimentul imediat, hrană neabsorbită în organism și care se transformă în otravă; și nu arăt ca o declarație de indiferență pentru conținutul artei și reducerea acesteia la un joc simplu și frivol. Acest lucru nu a fost înțeles în gândul lui Schiller, care era și responsabil pentru intervenția mai puțin decât benefică a cuvântului și conceptului de „joc” în discuțiile estetice; deși mai târziu a devenit astfel în așa-numita „ironie” a școlii romantice extreme germane, acea ironie pe care Frederick Schlegel a celebrat-o drept „agilitate”, Ludovico Tieck ca facultate a poetului de „a nu se da în totalitate subiectului său, ci de a pluti. peste ea”, și care s-a terminat într-o artă bufonistă, sau asupra vastei lumi a artei a suprapus, ca un singur ideal, arta bufon-grotesc, solicitudinea și tandrețea adolescentului Enrico Heine, care mai târziu, amintindu-și, a descris-o astfel. :

Nebun, arată foarte bărbos! W: isheit, welehe übersehnappt! Moarte suspină, care se transformă brusc în zâmbete!...

Ceea ce a oferit un exemplu remarcabil al invaziei individualității practice a poetului în viziunea pură a artei, așa cum se vede mai ales în așa-numita „artă umoristică”, și nu a fost cel mai mic motiv pentru a-l determina pe Hegel să diagnosticheze dizolvarea și a profeți moartea artei în lumea modernă^ Dacă s-ar dori să ilustreze mai bine, în propria capacitate, eliberarea artei de interesul practic, s-ar putea spune că nu este vorba de o suprimare a tuturor acestor interese, ci mai degrabă de a le face pe toate să conteze împreună în reprezentare, căci în felul acesta numai reprezentarea individuală, lăsând par-'t; polaritate și dobândind valoarea de totalitate, ea devine concret individuală.

Ceea ce se dovedește ireconciliabil cu principiul intuiției pure nu este universalitatea, ci valoarea intelectuală și transcendentă acordată universalității în artă, sub formă de alegorie sau simbol, în forma semi-religioasă a revelației ascunsului și în cea a judecății. , care, distingând și unind subiectul și predicatul, rupe feeria artei și îi înlocuiește idealismul cu realitatea! sm''', fantomelor naive judecata perceptivă și considerația istorică. Ireconciliabil, nu numai pentru că este contrar realității artei, ci și din acest motiv, că un asemenea expedient teoretic disperat ar fi de prisos și ar împiedica cu greutatea sa inutilă doctrina intuiției pure, în care reprezentarea artistică, așa cum este presupusă de sentiment cosmic, deci oferă

Г С"}АТТ'грР ПТ ГГ'I'ГАТТ'П?

Г1

o universalitate complet intuitivă, formal diferită de universalitate în orice fel concepută și folosită ca categorie de judecată.

Cei care recurg la astfel de mijloace sunt mișcați și, în principal, de nevoi morale și moraliste: acum pe drept chibzuiți în fața unor manifestări ale artei false, când greșit înfricoșați în fața altora, care sunt de artă adevărată și cu totul nevinovați. Prin urmare, va fi potrivit să adăugăm că numai ținând ferm la principiul intuiției pure, liberă de orice tendință, chiar morală, „este posibil să se furnizeze, pe de o parte, arme valabile pentru justa lor controversă, iar pe de altă parte. , să le potolească temerile nejustificate: adică numai cu acel principiu alungă efectiv imoralitatea din artă fără a cădea în prostia moralismului. În orice alt mod, nu se va face altceva decât variante ale celebrei sentințe din 1858 a curții de la Paris în procesul împotriva autoarei lui Madame Bovary: « Attendu que la mission de la littérature doit être d'orner et de recréer l' esprit en élevant l'intelligence et en épurant le mœurs...; asteapta asta. să împlinească cuvintele care sunt chemate să producă, nu numai încă o dată ci și în formele și expresiile lor... »: propoziție, care ar fi putut fi semnată de unul dintre personajele romanului însuși, de domnul farmacist Homais. . Oamenii de puțină credință sunt cei care cred că moralitatea trebuie cultivată și menținută artificial în cursul lucrurilor lumești și, cu același artificiu, insinuată în artă. Pentru că, dacă forța etică este, așa cum este cu siguranță, forță cosmică și regina lumii care este lumea libertății, ea domină prin propria sa virtute; iar arta, cu mai multă puritate, reface și exprimă mișcarea realului,

eu ' ■

cu atât este mai perfectă; cu cât este mai sinceră artă, cu atât mai bine înfățișează moralitatea lucrurilor în sine. Ce contează dacă un bărbat se apucă de artă cu scopul de a-și dezvălui sentimentele de ură și invidie? Dacă el este cu adevărat un artist, ura va apărea din însăși reprezentarea lui și îl va face drept împotriva lui însuși nedrept. Și ce contează că alții vor să coboare poezia ca complice al propriei senzualități și pofte, când, în cursul lucrării, conștiința artistică le va cere să unifice dispersia internă care este senzualitatea și să clarifice turbiditatea de poftă și îi va pune în gură un cântec involuntar de angoasă sau tristețe? Si, in sfarsit, altii inca vor accentua, in anumite scopuri practice, un detaliu, coloreaza un episod, vor linsa un anumit cuvant; dar logica operei sale, coerența estetică, îl va forța să deaccentueze acel detaliu, să estompeze acel episod și să nu pronunțe acel cuvânt. Conștiința estetică nu are nevoie să împrumute sentimentul de modestie de la originea morală, pentru că îl are în sine, cum ar fi modestia și modestia și castitatea estetică, și știe unde îi este locul să nu folosească altă formă de exprimare decât tăcerea. Dimpotrivă, atunci când un artist încalcă această modestie și își încalcă conștiința estetică și permite a ceea ce este nemotivat artistic să pătrundă în artă, chiar dacă are cele mai nobile și mai decoroase intenții, este atât fals artistic, cât și vinovat moral, pentru că eșuează. în datoria sa de artist, care pentru el este datoria imediată și urgentă. Introducerea senzualului și a obscenului în artă, subiect pentru indignarea obișnuită a oamenilor înfricoșați, este doar unul dintre cazurile acestei imoralități și nu este neapărat cazul că este

tocmai și întotdeauna cel mai rău, pentru că mie mi se pare aproape mai proastă etalarea prostească a virtuții, ceea ce face ca virtutea însăși să fie proastă.

Activitatea estetică, sub aspectul ei de autocontrol și reținere, se numește de obicei gust; și se știe că gustul, la adevărații artiști și adevărați cunoscători ai artei, „se rafina de-a lungul anilor”. Acum ce înseamnă exact asta. în timp ce în tinerețe obișnuiește arta pasională, oarecum exuberantă și tulbure, în care abundă expresiile imediate și practice (amoroase, rebele, patriotice, umanitare sau de altă culoare), încetul cu încetul devine săturat și greață într-o bună măsură de aceste entuziasme. , și ne plac din ce în ce mai mult acele opere de artă și acele părți și pagini ale operelor de artă, care au atins puritatea formei, frumusețea care nu obosește și nu satură niciodată. Iar artistul devine din ce în ce mai dificil și mai nesățios în opera sa, iar criticul devine din ce în ce mai dificil în judecățile sale, dar și din ce în ce mai fervent și mai profund în admirație.

Și întrucât suntem în această discuție, continui să spun că filosofia artei sau Estetica, ca orice știință, nu trăiește în afara timpului, adică a condițiilor istorice; și de aceea, după vremuri, cunoaște acum una sau alta ordine de probleme, ținând de obiectul său. Astfel, în Renaștere, în care poezia și arta în noile lor începuturi au reacționat împotriva grosolăniei populare medievale, doctrina estetică a adus în

față mai presus de toate problemele de regularitate, simetrie, design, d»1! limbajul, de stil, și reconstruit, după modelul anticilor, disciplina formală. Și când, după trei secole, această disciplină a devenit împiedicată și mortificată virtutea artistică a simțirii și a imaginației,

] 1 '

SCURT/«tq BI SUMMER'-'/

și întreaga Europă, intelectualizată, ofilită poetic, și romantismul a sosit ca reacție, care a încercat chiar o renaștere a mijloacelor”, Estetica corespunzătoare a fost plină de problemele imaginației, geniului, entuziasmului, genurilor și regulilor demolate și bulversate, și a studiat valoarea inspirației spontane și a execuției. Dar acum, după un secol și jumătate de romantism, nu ar fi util, poate, ca Estetica să acorde o mai mare importanță doctrinei caracterului cosmic sau intern.

gral de adevar artistic, la purificarea care

necesită acest lucru anumite tendințe și forme imediate de sentiment și pasiune? Vedem, de fapt, că în Franța, și ici și colo și în Rove, are loc „întoarcerea la clasic”, la preceptele lui Boileau și la literatura secolului marelui Ludovic; ceea ce nu este lipsit de frivolitate, nici întoarcerea nu este posibilă la fel cum nu era posibil în Renaștere să se întoarcă la Antichitate și la romantici.

ne întoarcem în Evul Mediu. Mai mult, mi se pare că cei mai mulți dintre acești predicatori ai clasicismului sunt tulburați de poezia pasională și mai rău decât adversarii cu care se luptă, care sunt adesea suflete.

simplu și, ca atare, mai ușor de corectat și

transformabil în artiști clasici. Totuși, necesitatea, considerată în general, este legitimă, deoarece este justificată de condițiile istorice prezente.

După o observație făcută de mai multe ori, literatura modernă, adică literatura din ultimii o sută cincizeci de ani, are aerul, în fizionomia ei generală, de mare mărturisire, iar cartea ei-mamă este tocmai Mărturisirile lui. filozofii > din Geneva. Acest caracter remarcat de confort desemnează abundența în el de motive deosebit de particulare, practice, autobiografice a ceea ce h··

m caractere; de Totalitate

mai sus numită „explozie”, deosebindu-l de „expresie”; și acuză o slăbiciune corelativă în relația cu adevărul integral și, prin urmare, slăbiciune sau absență a ceea ce se numește de obicei stil. Și deși motivele rolului din ce în ce mai mare pe care îl asumă femeile în literatură au fost contestate de multe ori (și un autor german al „Poeticii”, Borinski, a susținut că societatea modernă, intenționată în

lupta cotidiană dură a afacerilor și a politicii, vine delegându-le funcții poetice, întrucât societățile războinice primitive le atribuiau deja druideselor și în egală măsură profețelor!), mi se pare clar că adevărata rațiune trebuie să stea în caracterul menționat mai sus de confesiune, asumat de literatura modernă. Drept urmare, ușile au fost deschise larg femeilor, ființe extrem de emoționale și practice, care, așa cum citesc de obicei cărți de poezie subliniind tot ce este în concordanță cu propriile lor aventuri și nenorociri sentimentale personale, se găsesc mereu în mare ușurință. când sunt invitați să-și golească sufletul; nici nu se gândesc prea mult la lipsa de stil, pentru că, după cum s-a spus cu duh: «Le style, ce n'est pas la femme·». Femeile înfloresc în literatura modernă, pentru că bărbații înșiși au devenit, din punct de vedere estetic, oarecum feminini; iar semn de feminitate este lipsa de modestie cu care isi etaleaza toata rautatea, si acea frenezie a sinceritatii, care, a fi frenezie, nu este sinceritatea, ci pretentia mai mult sau mai putin iscusita, care realizeaza dobandirea credintei prin cinism, conform exemplul pe care Rousseau l-a oferit mai întâi. Și la fel cum bolnavii, cei grav bolnavi, folosesc de bunăvoie remedii care, sub prefața măririi, agravează boala, tot așa, de-a lungul secolului.

de") nononn. și chiar și în zilele noastre, au existat încercări repetate de a restabili forma și stilul, impasibilitatea, demnitatea, seninătatea artei, frumusețea pură; iar aceste lucruri, căutate pentru ele însele, au dat noi indicii și dovada deficientei care s-a realizat si totusi nu a fost remediata.Mai virila a fost cealalta incercare de a trece dincolo de romantism prin realism si realism, cerand ajutor din partea stiintelor naturii si atitudinea pe care acestea o promoveaza;exagerarea in accentul acordat particular ca atare, si la multimea de particularitati, nu a fost atenuata ci sporita in acea scoala, care a fost, prin derivatie si caracter, romantica.La aceeasi exagerare trebuie adaugate si alte manifestari literare cunoscute: din «scrierea aristica.

tistica”, care in Franta a fost invocata si reprezentata in special de catre Goncourt, pana la eforturile spasmodice ale Pascoli-ului nostru de a reda realist impresii imediate, si care il fac, intr-un anumit sens, precursorul futurismului si al muzicii „zgomotelor”. ".

Natura bolii de care este chinuit marele corp al literaturii moderne a fost remarcată devreme, și nu de micii critici, ci de marii artiști, dintre cei mai mari din Europa; și, aproape cu aceleași cuvinte, fără să se cunoască unul pe altul, Volfango Gothè și Giacomo Leopardi au scos în evidență antici și moderni în contrast. Primul dintre care (a spus poetul german) «a reprezentat existența, iar noi de obicei efectul, ei au pictat teribilul, noi

hai să ne prefacem îngrozitor; ele plăcute, noi plăcute: ... de unde vine toată exagerarea, toată manierele, toată frumusețea falsă, toată umiditatea, pentru că atunci când se lucrează un efect și pentru efect, nu se crede niciodată că a făcut-o suficient.

senzație de cameră » ; - iar „simplitatea” și „natura” anticilor a fost lăudată de poetul italian, „pentru care nu s-au îndreptat, ca modernii, după detaliile problemei, demonstrând evident studiul scriitorului, pe care îl face. nu vorbește sau descrie lucrul, ci natura însăși îl prezintă, ci intră în subtilitate, notând împrejurările, descompunând și prelungind descrierea din dorința de a avea efect: ceva care dezvăluie scopul, distruge ușurința naturală și neglijența manifestă arta. și afectare, și îl introduce pe poet să vorbească mai mult decât lucrul din poezie”; astfel încât „impresia de poezie sau de artă plastică” a anticilor era „nfinită, în timp ce cea a modernilor este finită”. Până și Goethe s-a bucurat că a inventat un cuvânt bun pentru a-i tachina pe romantici: „poezia lazaret”; la care a pus în contrast „poezia tirteană”, care nu este doar cea care cântă Cântece de război, ci tot acel „suflete om cu raze pentru a sprijini luptele vieții” Și deși Oscar Wilde a protestat împotriva adjectivului „morbid” aplicat „artă” substanțială, calitatea de protestant validează oportunitatea acestui adjectiv.

„Caracterul general” al unei literaturi sau al unei arte nu trebuie transferat direct, cu atât mai puțin ca judecată, operelor de poezie produse de acea literatură și artă; și într-adevăr, după cum știm, nu desemnează nimic propriu-zis estetic și artistic, ci mai degrabă o simplă tendință practică, care operează în ceea ce nu este strict artistic în literatură: în materialul ei, adică și, uneori, în defectele ei. Și ar fi de prisos să subliniem că artiști de geniu, poeți talentați, lucrări mari și pagini grozave - adică tot ceea ce numai

contează în istoria poeziei – ei nu cedează bolii sau tendinței generale. G1 apoi poeții și artiștii converg în acea sferă iminoasă. din fiecare țară și din orice timp, iar cetățenii sunt primiți acolo și se recunosc unii pe alții ca frați, fie că aparțin secolului al VIII-lea î.Hr. sau secolului XX d.Hr., fie că poartă peplos grecesc sau lucco florentin sau jerkin englezesc sau in alb oriental; și toți sunt clasici, în cel mai bun sens al cuvântului, care este, după părerea mea, într-o fuziune deosebită a primitivului și ecй-tivat, a inspirației și școlii. Cu toate acestea, ar fi greșit să credem că determinarea curentelor de gândire, simțire și cultură ale unei epoci nu contribuie la studiul poeziei pentru că, în primul rând, ajută la darea unei forme concrete și efective criteriului după care arta se discerne si se distinge.artistilor adevarati de cea a semiartistilor, neartistilor si mestesugarilor; iar în al doilea rând, avantajează cunoștințele marilor artiști înșiși, pregătindu-ne să vedem

dificultățile pe care au avut de depășit și victoriile pe care le-au obținut pe materialul dur la care au lucrat și pe care l-au ridicat la conținutul artei; și în cele din urmă (din moment ce chiar și marii artiști au părțile lor mortale) ajută la explicarea unora dintre defectele lor.

Dar determinarea tendinței predominante sau a caracterului general servește și ca avertisment pentru artiști, punându-i în gardă împotriva adversarului pe care îl întâlnesc în chiar condițiile în care vor trebui să creeze și împotriva căruia critica nu le poate oferi alt ajutor. dacă nu pentru acest avertisment foarte generic. Dar poate determina mai ales acest avertisment, îndemnându-i să nu-i asculte pe cei care, acum și în trecut,

au explicat și continuă să explice dispoziția psihică descrisă mai sus ca fiind tipică unui anumit popor sau rasă și transmisă altor popoare prin contagiune epidermică; pentru că, deși este adevărat că expresia imediată, violentă și brută este foarte frecventă în rândul popoarelor germanice, ca și cele care au avut un curs mai scurt de rafinament social, este, în realitate, o dispoziție psihică umană generică, apărută în toate timpurile. si locuri; Și. istoric, într-o formă intensă și ca „fenomen de masă”, s-a manifestat în fiecare parte a Europei, de la sfârșitul secolului al XVIII-lea încoace, pentru că reflecta condiții filozofice, religioase și morale comune și generale. Și datorită avertismentului deja făcut, că acea tendință este doar indirect literară, și în primul rând și direct de origine filozofico-religios-morală, în zadar încercăm să o depășim C'O. medicamentele formalismelor estetice, aproape ca și cum ar depinde de ignoranța retorică sau tehnică; iar eșecul oricărei astfel de încercări a fost deja menționat. Boala se va diminua și aproape va dispărea odată cu întărirea unei noi credințe în sufletul european, culegând în sfârșit rodul atâtor angoase susținute, al atâtor eforturi depuse, al atâtor sânge vărsat: se va diminua și va dispărea în același mod. că a fost contracarat sau câștigat și poate fi luptat și câștigat, în. artiști cu muchii ascuțite, ca urmare a dezvoltării sănătoase a caracterului lor filozofico-etio-religios, adică a personalității lor, fundament al artei ca și al tuturor. Și dacă nu se diminuează și dacă într-adevăr va continua să crească și să devină mai complicată în viitorul apropiat, va însemna că un test mai lung este încă pregătit pentru societatea umană tulburată și tulburată; și cu toate acestea, artiștii adevărați se vor baza întotdeauna pe adevărul integral și clasicismul formei,

ca, în cursul secolului al XIX-lea, în răspândirea bolii, marii pe care literatura modernă se onorează au cunoscut, de la Goethe și Bosco și Manzoni și Leopardi, până la Tolstoï și Maupasant și Ibsen și Carducci.

1917.

APENDICE

1

Ironia, satika și poezia.

Când mintea s-a familiarizat cu conceptul că arta este formă, adică conținut ca formă expresivă (și într-adevăr în timpurile moderne acest concept a trecut în suc și sânge), nu se poate reține un sentiment de mirare în trecerea în revistă a încercărilor. a vechilor critici și esteticieni care s-au străduit să facă distincția între subiectele artistice și non-artistice, între sentimente de ordin poetic și sentimente care nu sunt poetice sau nu pot fi poetizate; și adesea, la fel ca scriitorii de artă dramatică, au ajuns până la a afirma lucruri foarte extravagante, de exemplu, că personajele din tragedii trebuiau să fie întotdeauna monarhi, prinți și domni, sau cel puțin înalți demnitari ai statului și că romanii și grecii erau mai degrabă poeti, dar nu vizigoții sau lombarzii, nu barbarii sau modernii și așa mai departe. Totuși, după ce am zâmbit la aceste extravaganțe, după ce am respins presupoziția teoretică a acelor distincții între sentimente și sentimente, există obligația de a înțelege (și asta face istoricul poeziei) care nevoi artistice, determinate istoric, au operat în primul loc, baza celui dintâi și (cum trebuie să facă filozoful) de ce are nevoie teoretică în cea a celui din urmă. Și dacă ne concentrăm asupra acestor din urmă care sunt singurele care contează aici, este posibil să subliniem sub acele distincții greșite cel puțin o justă nevoie, un „motiv al adevărului”: adică nevoia de a risipi poezia sinceră și artă pură din poezia și arta aparentă sau extrinsecă, percepția mai mult sau mai puțin clară că forma expresivă este acum pură și liberă și numai ea însăși, acum subordonată altor scopuri teoretice și practice.

Cu alte cuvinte: căutarea distincției dintre materialele sau părțile de realitate care sunt poetice și cele care nu sunt, sub această formulare absurdă la care a sugerat,

1"'   14EV1ARTO II ГITETIГЛ

fără a o atinge, la distincția legitimă, nu între materie și ery, ci între forme spirituale și, în acest caz, între expresia care este pur sentiment sau pur intuiție (poezie), expresia care este un semn al gândirii (proză). , iar expresia c1 i este un instrument de emoție de afecțiune sau acțiune (ora-toiia). Distincție fundamentală pentru oricine ia în trăsături și artă1; atât de fundamental încât chiar dacă rar, și poate aproape niciodată intenționat, a fost teoretic pentru-! clară şi aranjată, se găseşte în judecăţile comune, care spun despre o compunere în versuri că este elocventă, dar nu poetică), iar despre alta că este proză sau didactică. Aceste metode de judecată sunt folosite continuu, nu numai pentru poezie, ci pentru toate celelalte arte, pe bună dreptate, cum este 3 sau, a picturilor cu adevărat picturale și a altor proze, r Tative, oratorice, edificatoare sau incitante; și, în mod similar, a culturii și a arhitecturii, unele poetice, altele proză.

Ar fi util să facem folosirea acestei distincții din ce în ce mai conștientă, riguroasă și metodică, fără de care (pentru a rămâne la critica și istoria poeziei și nu a înghesui exemplele luate din diverse domenii) nu este posibil să înțelegem natura și istoria. multe dintre acele opere care sunt numite (în sensul greco-mandrian și roman și

italian al Renașterii, și francez al epocii de aur) „comedii”, și din multe dintre cele care în secolul al XIX-lea erau numite „romane” (psihologic romane, romane sociale și asemănătoare), care aparțin în esență istoriei prozei, adică a reflecției și gândirii, și ar trebui judecate ca atare, deși sunt împodobite cu merite artistice. Nici nu este posibil să înțelegem mare parte din așa-numitul „liric” (de exemplu, a poeziei lirice clasice franceze), care nu este lirică, și chiar aproape opusul lirismului și aparține istoriei elocvenței, unde poate să fie înțeles și, de asemenea, apreciat, numai în propriul său caracter și în limitele sale. Dar ar fi util, după părerea mea, să aprofundăm și în egală măsură conceptul de oratorie, care este de obicei combinat cu imaginea zguduirii solemne și a aprinderii sufletelor în lucrări de înaltă politică și morală, dar care este de fapt mult mai larg decât aceste forme sclipitoare și se extinde asupra tuturor acelor compoziții sau mai degrabă acțiuni care dispun de diverse stări de afecțiune sau dezafecție, sau de afecțiune parțială și dezafecție parțială, de valoare și dispreț.

• 1 Vezi Convorbiri critice, I, 58-63.

/*'PENT'TCr'

Γ'

De fapt, toți cei care au sexiso n"4 se resemnează să numească anumite lucrări „poezii” chiar dacă sunt foarte bine conduși și fericiți de efectul pe care doresc să-l obțină; și în schimb le numesc, de exemplu, grațioși, veseli, plini de spirit, tachinatori - adică ironici. Cu siguranță nu și-ar dori să nu fie în lume sau să nu se fi născut alții asemănători; într-adevăr, ei îi caută și sunt mulțumiți de ei; dar dacă le-ar spune poezii, dacă le-ar auzi numit așa, li s-ar părea că profanează sau aud că le profanează acest nume, care este rezervat pentru ceva mai intim, auster, serios, aproape religios.în dragoste nu tolerează. glumește despre dragostea lui, iar poezia este iubire de viață în contemplație, veselă și melancolică, iubire sublimă și tristă, încrezătoare și disperată, așa cum este întotdeauna iubirea.Acum, acele alte afecțiuni, care nu sunt de iubire pentru viață, ci mai degrabă de excludere. , reducerea sau devalorizarea oricărei forme de viață în beneficiul oricărei alte, poartă în mod clar în sine amprenta acțiunii practice și a originii lor din oratorie, larg înțeleasă în modul care a fost definit.

Ca orice oratorie, ele presupun ceva mai mult decât simpla poezie; adică ele presupun o critică sau o reflecție care se spune și concluzia acesteia, care trece și se transformă într-o acțiune asupra sinelui sau asupra altora. Desigur, chiar și poetul, întrucât este un om întreg, reflectă, critică, satirizează, batjocorește, ironizează, glumește; dar, ca poet, depășește aceste diverse atitudini, adunându-le cu celelalte elemente și contopindu-le pe toate în viziunea totală a realității, care, în ultimă instanță, este întotdeauna serioasă, pentru că este realitate și nu a fost niciodată utilizabilă sau ridiculabilă. , pentru că nu are în față o altă realitate, care să poată fi contrastată și înlocuită. Poezia este omnilaterală prin natura sa, în timp ce oratoria este și trebuie să fie unilaterală. Și acesta este printre motivele pentru care mulți esteticieni ai perioadei romantice, dorind să facă loc în poezie curentelor pesimiste care erau

foarte puternice în epocă, și pentru a nu distruge natura poetică a poeziei, au fost conduși să conceapă un anumit „ironie” sublimă sau un anume „umor” profund, care trebuia să fie ceva non-orator, neexclusiv, nu unilateral, ci râs și plâns în același timp și, pe scurt, nu o viață practică, ci un unul poetic.

Recomandând elaborarea metodică și utilizarea critică a acestei distincții fundamentale, datorită căreia se discerne și se păstrează atitudinea poetică autentică între diferitele atitudini spirituale, ar fi de prisos să subliniem că este necesar

trebuie să ai grijă să nu-l concretizezi, așa cum era cândva obiceiul, 1 identificându-l cu ceilalți de discurs ritmic și discurs mental, de oratorie solidă și de oratorie legată, de metri și versuri prozaice și de metri și versuri poetice, sau chiar de comedie. si tra-¡ idia, ¿li satira si lirica, romanul si poezia, si asa mai departe diseo-r-rendo. Acest lucru ar merita să aducem instinctul din interior în - | exteriorul, unde uneori se pierde în opus, la semnul că nepoeticul este confundat cu poetic și poetic cu non-ritmic. Care tendință este mai degrabă o înclinație spre ușor, pentru că distincțiile aduse în exterior și tratate acolo costă puține cheltuieli de gândire; unde critica cere mult din ea și nu poate fi niciodată scutită de nevoia de a pătrunde în individualitatea actului, unde numai! i se permite astfel să distingă diferite atitudini spirituale, iar poezia de non-poezie. Sub masca prozei, a comediei, a romanului poate fi cu adevărat și emoționant liric; ca sub cele ale versului, ale tragediei, ale poeziei, nimic altceva decât reflecție și oratorie.

În vremuri care se numesc decadență estetică, formele de proză și oratorie abundă, trecute drept poetice și, prin urmare, chiar și cele mai particulare forme de glumă, bizarerie, glumă, parodie, caricatură, atestate de italianul secolului al XVII-lea, atât de bogat în eroic-poezii comice și parodice, în proză și versuri burlesce, și în care aceeași lirică a iubirii se transformă în operă cu inteligență și joc și cânt jucăuș, pregătind Arcadia. Si deasemenea; În epoca literară foarte recentă, care nu este, în afară de un puternic simț poetic și un fin gust estetic, există o mare producție de „artă ironică”, care capătă aeruri de profunzime și care, atunci când nu te lăsa fii pacalit de aceste arii, fii complet gol sau, cel mult, un simplu joc, iar uneori fortat si frig. Deci discernământul care se recomandă, pe lângă faptul că are o valoare critică universală, are și unul sinonic și actual. Sub mare parte din literatura de azi, care cu ! ritmul nestăpânit și capricios ar părea a fi produs de un sentiment impetuos și datorită imboldului și originalității aproape nestăpânite și izbucnind deci în moduri de exprimare neobișnuite, se simte răceala bine-făcută și ironică oratoric; adevarul, si in acelasi timp rautatea, sunt cei care, percepand sau banuind ca lauda lor nu va fi crezuta, o transforma in gluma: lucruri cu care este la fel de imposibil sa compune poezie, ca si cu piperul si sarea sa compune un Sweet.

Γ'

II

În jurul scării operelor de artă.

Preocuparea de a ține sus ideea a ceea ce unește cu adevărat poezia este motivul legitim care poate fi găsit și în fundul problemei absurde, totuși repropuse în mod continuu, a unei absolviri sau a unei scale a operelor de artă.

Absurd, pentru că este evident că două opere de artă sau poezie sunt două lumi, fiecare completă în sine, care nu pot fi comparate sau măsurate: sunt două calități care nu pot fi cuantificate sub nicio formă. Una poate fi numită o operă mică, iar cealaltă o operă mare, uitându-se la dimensiunile lor fizice și la spațiul sau timpul (redate în spațiu) pe care îl ocupă fiecare dintre ele; ca de fapt se spunea despre un sonet fata de o tragedie, despre o miniatura fata de o fresca, despre un corbel fata de un templu. Dar, în acest caz, lucrăm cu uz de imaginație și de reținere, și deci pe exteriorul sau practic și, pe scurt, pe cel care nu mai este poetic. Se va putea, într-un alt sens, să se distingă lucrări mai puțin complexe și lucrări mai complexe, în funcție de etapele dezvoltării spirituale atât ale umanității, cât și ale individului; dar, în acest caz, avem de-a face cu metafore cantitative pentru a desemna diferenţe calitative, şi nu mai de o calitate artistică, ci de una intelectuală şi morală.

Chiar și atunci când cineva are un concept greșit de artă și, de exemplu, îl confundăm cu natura clasificatorie și sistematică a științelor naturale, așa cum sa întâmplat cu Taine, este imposibil să gradați lucrările, deoarece este complet arbitrar să afirmăm că acele operele de artă care ar înfățișa genul homo sau де 'из vivens sunt superioare celor care ar înfățișa homo europaeus sau anglicus sau gallicus. Broșura lui Taine De l'idédl drns l'art este încă de citit, când cineva dorește să atingă acest arbitrar cu mâna. Nu este clar de ce genul ar trebui să aibă o valoare mai mare decât specia, iar specia ăeil'indivi-duum omnimode determinatum.

Pe de altă parte, scara, gradul, determinarea cantitativă nu realizează scopul urmărit de a distinge valorile lucrărilor și de a stabili ordine de demnitate, deoarece, chiar dacă rămânem în acest gen de logică, numeric scară

]rQ T---vi'~TO OF ■ Şi? —·

permite inserarea infinită a fracțiilor între un număr și un întreg; astfel încât, acolo unde se credea că diferențiază ₽ ¡ sau drepte de despărțire, apare un continuum indiferent.

Abandonând problema absurdă și revenind la rațiunea legitimă, aceasta primește satisfacție atunci când problema este formulată ca aceea a unei distincții, în operele care se numesc poezie, între operele de poezie adevărată și celelalte care iau înfățișarea sau denumirea, dar astfel de ronuri sunt.

Și ce sunt ei în schimb? Ele sunt, în primul rând, acele lucrări pe care le-am recunoscut ca fiind în mod intrinsec proză sau didactică; sunt celelalte pe care le-am recunoscut ca fiind om tare sau practice; sunt încă așa-numitele lucrări emoționante și incitante, pe care le-am recunoscut drept izbucniri și nu expresii pure; în cele din urmă, ele sunt lucrările care se numesc imitative, pentru că, în poezie ca și în filozofie, „când regii se bucură de ea, căruciorii au treabă”, iar fiecare lucrare științifică originală este urmată de expozanți, popularizatori, compilatori, eclectici. ,deci fiecare adevărată operă de poezie este urmată de scriitori și artiști care le repetă, le contaminează combinându-le cu altele, le variază superficial, și par poeți noi și sunt cei care au existat deja, slăbit, alterați și nu înlocuiți.alte clase. de lucrări, asemănătoare acestora1 „sunt acelea pe care simțim nevoia să le distingem de primele, clasificându-le în lucrări de ordinul doi, trei și al patrulea și judecându-le uneori interesante, decoroase, bine conduse, dar nu. genial, nu suficient de ideal, nu frumos și senin, nu viu și original. Pe scurt, nu este vorba de diversitatea cantitativă, ci de una calitativă; nu a operelor poetice de un grad mai mic, ci a operelor non-poezie.

Prin aderarea fermă la acest criteriu, va fi satisfăcută acea nevoie legitimă de claritate și distincție, care nu este satisfăcută, dar este distrasă în încercările de clasificare cantitativă a eterogenului. Și poate o oarecare liniște se va da și unui alt sentiment nu atât de legitim, acela al fricii de a se pierde în nenumărați: o frică fantastică, ca toate fricile, și care, în plus, îi lipsește aici una dintre trăsăturile sale fantastice inițiale. adică numărul lucrărilor de poezie este nesfârșit. În adevăr, istoria produce opere de poezie pură, precum și lucrări de gândire pură, cu mare raritate, la intervale mari; iar corul nesfârșit care le înconjoară este compus fie din voci de altă natură, fie din ecouri mai mult sau mai puțin slabe și confuze.

/TvpTWyyrcT'

Este 9

în

Disciplina si sp itanitatea.

O plângere, care a fost exprimată de mai multe ori și întoarce Anuente, se bazează pe contrastul dintre simțul rafinat al sensului, tipic scriitorilor epocii care s-a încheiat în Italia cu Renașterea și în Franța cu secolul lui Ludovic XV-IV. , și gustul destul de grosolan și sumar al celor aparținând epocii ulterioare, care a început cu literatura ulgativă, polemică și sentimentală a secolului al XVIII-lea. O plângere asemănătoare se repetă când privim hărnicia și soliditatea cu care obiectele erau lucrate de vechii meșteri, și puțina substanță, ascunsă de strălucirea aparenței, adică în produsele industriei moderne.

Voi adăuga, printre primele locuri care îmi vin în minte, ceea ce spune Sainte-Beuve în eseul său despre La Brère și Taine în eseul său despre Racine; acesta din urmă, descriind grija pe care a folosit-o prozatorul Racine, observă: «Nous autres, aujourd'hui, barbares écrivains de la déca-dence, nous avons peine à comprendre ces scrupules».

Tendința diferită, contrastată cu modul vechi bun, în măsura în care răspunde la adevărul istoric, ne readuce aproape în întregime la caracterul studiat mai sus, pe care literatura modernă l-a preluat adesea, nu de „expresie”, ci de „efuziune”. ". . În emoția afecțiunii se găsește uneori cuvântul potrivit, cuvântul unic, singurul qui soit la l>< me, așa cum a cerut La Bruyère; dar mai des, pentru a ajunge rapid la scopul izbucnirii, se apelează la cuvinte anonime, mai mult sau mai puțin nepotrivite, la ture de frază frumoase și bine făcute și chiar la cea mai interzisă și dezordonată retorică.

Pe de altă parte, ar trebui readusă la repercusiunea acelei forme de oratorie scrisă, care este jurnalismul. Ad esso re-abra volgesse la mente il Sainte-Beuve: „Sub atâtea semnături drăguțe, semilante sau solemne, mergi până jos: nevoia de a umple foi de impresii, de a împinge coloana sau volumul fără să te prefaci, există. Urmează o dezvoltare disproporționată a detaliului pe care îl înțelegem, pe care îl cântăm, pe care îl amplificăm și pe care îl ascuțim în treacăt, neștiind dacă se va găsi o astfel de ocazie. aș ști cum

--

Et,7ȚVî.t,tO ρτ Γ-TΠ7ηηTΓ·4

ei bine rezultă, în sensul meu, chiar și în inima celor mai mari lucruri, în cele mai frumoase poezii, în cele mai frumoase lucrări de proză – oh! mult know-how, ușurință, dexteritate, măiestrie savantă, dacă vrei, dar și ceva ce cititorii obișnuiți nu îl deosebesc de restul, pe care omul de gust însuși îl poate lăsa să treacă în cantitate, dacă nu este atent - simu-lat re și falsul aparență de talent, ceea ce numim șic în pictură și care este afacerea de un centimetru încă iscusit chiar dacă mintea rămâne absentă.

Cu toate acestea, având în vedere acest lucru, trebuie să fim atenți la valoarea scolastică și la acel aspect pe care vechii l-au definit deja ca laudatio temperie acti, adică să nu uităm că lupta dintre vorbirea corectă și cea improprie, între pasiune și considerație, între căutarea dificilă a eternului. frumusețea și fragilitatea umană care înclină spre realizare ușoară și rapidă, între muncă și lene, tensiune și relaxare, și din toate timpurile, pentru că este intrinsecă sufletului uman și, prin urmare, „clasicii” se regăsesc în cele mai diferite vremuri. , și că în toate clasicele există neclasicul. Pietro Corneille a cerut îngăduință într-una din epistolele pre-m¡se dedicate comediilor sale: „Nous pardonnons beaucoup de cl ses aux anciens; admirăm uneori în scrierile lor ceea ce nu am suferi în ale noastre; citim misterele imperfecțiunilor lor și le acoperim defectele sub numele de licențe poetice. Învățatul Sealiger a observat pete la toți latinii; si mai putin invatat decat ar observa bine la greci si chiar la Vergiliu lui caruia ii ridica altare pe me3tisul altora. Așa că vă las să vă gândiți dacă prezumția noastră nu ar fi ridicolă, să pretindeți că o cenzură exactă nu ar putea mușca lucrările noastre, întrucât cele ale acestor mari genii ale antichității nu pot fi susținute împotriva unei examinări riguroase.

Dar există și un alt aspect al contrastului care este de obicei evidențiat; iar pentru aceasta voi cita observaţiile lui De Sanetis

asupra prozei de marmură a lui Leopardi, care miroase a lampă. « Se simte mort, nu stiu cat de obositor, corespunzator slab cu nerabdarea spiritului nostru modern, cu viteza retinerii noastre. Clasicii noștri vor să demonstreze totul și să descrie totul, de aici și necesitatea perioadei, care este aceea de a dori să înconjoare o propoziție cu toate circumstanțele ei accesorii.... Care expunere minuțioasă

?-r-—ηTΓρ

ție generează nerăbdare în intelectul modern, obișnuit să vadă bila și rapid la simpla apariție a lucrurilor, în special a acestor tc-r ip. a telegrafului şi a aburului. În același mod în care dialectele își mănâncă silabele și cu elipse, înțepături și subtexte ies mai vii și mai repede decât limba maternă; astăzi aceeași muncă se face în limbi și căutăm viteză și panache, și . ajunge imediat la o concluzie, iar premisele sunt înghițite, adică un progres în gândire, care necesită un progres egal în exprimare: și nu este nimic mai rău decât găsirea unor procese și forme străvechi în limbaj, ținute inviolabile, care ne forțează și ne țin înapoi. în cadrul gândului. Astăzi, mulțumită mai ales libertății politice, ia naștere o proză mai aerisită, cu o elasticitate care se conformează pliurilor infinite ale unei gândiri mai dezvoltate și cu baza ei în inima limbajului în uz......

Adevărul este că arta prozei, născută din arta poeziei, și-a păstrat de multă vreme amprenta originii sale, și deci tendința către un fel de tratament mai specific sentimentului pur în măsura în care devine expresie, decât a j nserumului. , ceea ce este critic. Prin urmare, marii gânditori, clasici în felul lor, au fost rar sau niciodată numiți printre „prozatorii” clasici: nici Kant, nici Hegel în Germania, nici Bruno sau Vco în Italia, nici Aristotel în antichitate și, într-un anumit sens, nici măcar Descartes, despre care se poate citi în istoriile literaturii franceze că meritul unui scriitor „a peut-être été surfait”, pentru că „a une phrase long, enchevêtrée d'incidents et de subordinates, alourdie de relatifs et de conjonctions, qui sent enfin le latin et le collège; il la manie avec insouciance, la laisse s'étaler sous le poids de la pensée, sans coquetterie mondaine et sans inquiétude artisticique » (Lanson). Cenzură care poate avea o oarecare parte de rațiune, dar care sunt mult mai nerezonabile și chiar indiscrete, pentru că ar fi de asemenea necesar să se ia în considerare că filosofii trebuie să știe, când scriu despre filozofie, cu ce suflet, cu ce patos, cu ce accente și insistențe și întorsături și concepții și nu-i lasă pe oamenii lumii, adică pe cei care nu-și trăiesc drama mentală, să facă nimic în privința asta. Cine, poeții și artiștii și stiliștii, atunci când își propun să scrie proză, cad ușor pradă frumuseții, mângâierii, prea multă băutură și prea multă culoare în detalii și (cum am observat cândva despre prozatorul Tommaseo, care a declarat deschis de a vrea să lucreze proza ca poezie) lucrează nu

F Сцос·-

11

]pr> BREVIARY ρτ rsTETIC'

din centru, dar la periferie. Într-un anumit sens, vremurile moderne au creat cu adevărat proză, proză prozaică și nu proză poetică sau retorică.

Asta nu înseamnă că proza (care are întotdeauna o latură poetică, de simțire și expresie lirică) nu trebuie să respecte ritmul, să ia căldura și culoarea vieții etc. nici că nu are nevoie de disciplină, de ars rethorica, de cursus și de toate celelalte pinteni și frâne pe care le cere orice lucrare umană. Această reconciliere efectivă a contrariilor nu mai este o chestiune de observație istorică sau de distincție teoretică, ci de ingeniozitate și gust. « Il ya dans l'art (a spus La Bruyère, cu care ne place să încheiem) un punct de perfecţiune, comme de bunătate sau maturitate în natură: celui qui le senti et qui l'aime a le goût; celui qui ne le senti pas, et qui aime en deçà ou au delà, à le goût défectueux».

INDEX

C8   Croes, Benedette

c.2   Breviarul de

estetică.

!Nu

69

08

e.2

Croc?, Benedette

Breviar de estetică.